

Trabajo Fin de Grado

La historia de Clámades y Clarmonda (Burgos,
Alonso de Melgar, 1521): origen, difusión y
elementos sobrenaturales

The story of Clámades and Clarmonda (Burgos,
Alonso de Melgar, 1521): origin, diffusion and
supernatural elements

Autora

Melanie Gisell Pereiro Trejo

Directora

María Jesús Lacarra Ducacy.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

2018

RESUMEN:

Este trabajo estudia los elementos mágicos y sobrenaturales que aparecen en la *Historia de Clamades y Clarmonda*. Se centra, en primer lugar, en el género caballeresco breve, haciendo un repaso por las obras que lo conforman y luego pasa a analizar el origen francés de la obra y las distintas ediciones que se llevaron a cabo en español. Una última parte se dedica al caballo volador de madera, el elemento mágico más relevante de este texto y, sin duda, origen de su popularidad a lo largo de los siglos.

PALABRAS CLAVES:

Clamades y Clarmonda, obras de caballerías breves, caballo de madera, magia, maravilla.

ABSTRACT:

This assignment studies the magical and supernatural elements that appear in the *Story of Clamades and Clarmonda*. It focuses, first of all, on the brief chivalric genre, making a review of the stories that make up this genre and then goes on to analyze the French origin of the story and the different editions that were printed in Spanish. One last part is dedicated to the wooden flying horse, the most important magical element of this text and, undoubtedly, the origin of its popularity over the centuries.

KEY WORDS:

Clamades and Clarmonda, short cavalry stories, wooden horse, magic, wonder.

ÍNDICE DE CONTENIDOS:

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. HISTORIA DEL GÉNERO CABALLERESCO BREVE DEL SIGLO XVI.....	6
3. LOS ELEMENTOS SOBRENATURALES COMO INGREDIENTES DE ALGUNOS LIBROS DE CABALLERÍAS BREVES.....	10
4. HISTORIA DEL CABALLERO CLÁMADES Y SU ORIGEN: ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	13
5. LA EVOLUCIÓN Y TRANSMISIÓN DEL TEXTO CASTELLANO: DEL SIGLO XVI AL XIX.....	22
6. EL VIAJE AÉREO.....	37
7. CONCLUSIÓN.....	45
8. BIBLIOGRAFÍA.....	49
Bibliografía primaria.....	49
Bibliografía secundaria.....	50

1. Introducción

El presente trabajo pretende estudiar los elementos mágicos y sobrenaturales que aparecen en *La historia del muy valiente y esforçado cavallero Clamades, hijo del rey de Castilla, e de la linda Clarmonda, hija del rey de Tuscana*, una de las obras que conforman el género caballeresco breve, que tanta popularidad tuvo entre el público, reimprimiéndose en numerosas ocasiones a lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX.

El análisis de esta obra se llevará a cabo en los seis capítulos que siguen. Antes que nada, comenzaré con un acercamiento al género caballeresco breve del siglo XVI, a modo de presentación, para conocer el género en el que se inserta la obra. Hablaré, de forma general, de todas las historias que pertenecen al grupo de obras de caballería breves, sobre sus orígenes y sobre las continuas reimpresiones, siguiendo, sobre todo, a Víctor Infantes y a Nieves Baranda.

A continuación, y antes de pasar al análisis de la obra, explicaré los conceptos de *magia* y *maravilla* y cómo se entendían éstos en la Edad Media, para lo que tomaré como guía el capítulo de Jacques le Goff: «Lo maravilloso en el Occidente medieval», publicado en el libro *Lo maravilloso y lo cotidiano en Occidente Medieval*, en 1985.

Una vez estudiado esto, es tiempo de centrarse ya en la *Historia de Clamades y Clarmonda*. En primer lugar, comenzaré hablando de la historia del texto y de su origen francés. Analizaré también los cambios que tuvieron lugar cuando esta obra, escrita en principio en verso por Adenet le Roi entre los años 1275 y 1282, fue prosificada primero por Camus en 1480 y luego por otros impresores, como Guillaume Leroy.

Tras haber analizado la obra en verso de Adenet y las prosificaciones francesas, me centraré en la versión castellana, impresa en Burgos en 1521 por Alonso de Melgar. Empezaré estudiando los cambios que tuvieron lugar al pasar de las prosificaciones francesas a la edición castellana. Luego de ver estos cambios, estudiaré las modificaciones que sufre la obra en las distintas ediciones castellanas, desde el nombre de la historia, hasta el nombre de los personajes, el cambio de lugar en el que se desarrolla la acción e incluso los cambios que se producen en el caballo de madera, ya que la obra iba adaptándose a los gustos del público de cada época para seguir gustando

a la gente, de forma que estudiaré la difusión impresa de la historia a lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX.

Una vez visto esto, es tiempo de centrarse en el estudio y el análisis de los objetos mágicos. En *La historia de Clamades y Clarmonda*, aparece un caballo de madera que tiene la capacidad de volar. En primer lugar, me detendré en su simbología y luego analizaré las influencias que recibió Adenet a la hora de crear este caballo mágico. Estudiaré su origen oriental y su conexión con el cuento «El caballo de ébano», presente en *Las mil y una noches*. Luego de estudiar las influencias que recibe, es importante detenerse también en su influencia en obras posteriores, y es que este caballo de madera lo podemos encontrar también en obras tan importantes como *El Quijote*, de Cervantes.

Finalmente, el último capítulo del análisis de esta obra servirá como síntesis de los capítulos anteriores para resaltar los aspectos más importantes, ya desarrollados en profundidad a lo largo de todo el trabajo.

En todo el trabajo van a aparecer fragmentos y ejemplos de la obra, tomados en su mayoría de la edición de Nieves Baranda, que la podemos encontrar en *Historias caballerescas del siglo XVI*. Pero esta no será la única edición que se manejará, ya que también se aludirá a otras ediciones de la obra de diferentes siglos, entre las que se encuentran una de las ediciones del siglo XVIII titulada *Historia del muy valiente y esforzado cavallero Clamades, hijo de Mercaditas, rey de Castilla, y de la linda Clarmonda, hija del rey de Toscana*, otra de las ediciones del siglo XIX, concretamente la que imprimió la Imprenta y Librería de Blas y Bellver en 1844 y que tenía el nombre de *Historia del esforzado caballero Clamades y de la hermosa Clarmonda*, o la edición que realiza en Madrid los Sucesores de Hernando, llamada *Historia del esforzado Clámades y la hermosa Clarmonda, o sea El caballo de madera*. Las referencias bibliográficas de todas las ediciones estarán indicadas, en todos los casos, en una nota a pie de página.

Ahora, sin más dilación, es tiempo de adentrarse ya en el primer capítulo del análisis de la obra, en el que veremos qué historias conforman el género caballeresco breve, en qué se diferencian y qué tienen en común.

2. Historia del género caballeresco breve del siglo XVI

Las obras de ficción comienzan a aparecer en la Península a partir del siglo XIV. Destaca el gran y duradero desarrollo que tuvieron los libros de caballería, especialmente a partir de 1510, y aunque en la segunda mitad del siglo su popularidad disminuyó, continuaron escribiéndose obras y reeditándose las escritas.

La crítica actual suele agrupar los libros de caballerías en siete grupos atendiendo a sus características generales. De este modo, tenemos los libros de caballerías hispanos que parten del *Amadís de Gaula*; la «literatura artúrica»; los «tratados de caballería» en los que aparecen modelos de comportamiento; las «traducciones» de los libros de caballerías pertenecientes a otras lenguas como puede ser el francés, el portugués o el italiano; los «poemas caballerescos»; los «libros de caballería a lo divino» y la «narrativa caballeresca breve».

Las obras que pertenecen al género caballeresco breve no habían recibido mucha atención por parte de la crítica, panorama que ha cambiado en los últimos años. En general, los pocos estudios críticos que hay están centrados en algún libro en particular. Las ediciones críticas de estos libros comienzan a aparecer en el siglo XX.

Pascual de Gayangos fue, en el siglo XIX, el primero en intentar organizar los libros inscritos bajo el título de «libros de caballería», llevando a cabo el *Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa, hasta el año 1800*¹. El siguiente que realiza una clasificación de la materia caballeresca es Menéndez Pelayo en 1905 en su libro *Orígenes de la novela*². A él le seguirán otros estudiosos como Adolfo Bonilla y San Martín o Henry Thomas, quien delimitó definitivamente el campo de la «novela de caballerías» en *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*³. Las novelas que Thomas estudia son agrupadas, junto con las pertenecientes al género de caballería breve, por José Simón Díaz en una denominación común de «Libros de caballerías». Es a partir de Daniel Eisenberg cuando se dividirá a los textos en «libros de caballería» por un lado y por otro lado las obras breves.

¹ En el volumen XL de la *Biblioteca de Autores Españoles*, pp. LXIII-LXXXVII.

² MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Orígenes de la novela*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1905.

³ THOMAS, HENRY, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1920.

Las obras que pertenecen al género caballeresco breve, a pesar de que tienen pocos rasgos en común debido a su temática diversa (algunas tratarán un tema más histórico, otras tendrán un tema amoroso, o de tono más caballeresco, aunque en todas ellas encontraremos el elemento de aventura maravillosa y sorprendente), podemos apreciar algunas características comunes: en primer lugar, los originales de estas obras mayoritariamente estaban escritos en francés, aunque algunos temas y argumentos pueden venir de Oriente. Independientemente del lugar en el que se hayan escrito, todas ellas tienen un origen medieval (siglos XIII-XIV-XV).

Aunque algunas de estas obras no se editaron más allá del siglo XVI, como puede ser el caso de *Historia del rey Apolonio* o el de *París y Viana*, lo cierto es que la mayoría pervivieron a lo largo de los siglos, adaptándose a cada época, lo que demuestra que, a pesar del paso del tiempo, estas obras seguían gustando al público. Por lo tanto, la trayectoria de estas obras breves está indudablemente ligada a la imprenta.

Como indica Victor Infantes en «El género editorial de la narrativa caballeresca breve»⁴, este género caballeresco breve se conoce como «género editorial», es decir, es un género compuesto por obras cuyo contenido es diferente, pero son tratadas como si pertenecieran al mismo género por parte de los editores al imprimirlas. Comienzan su desarrollo como género editorial en el periodo 1480-1530. Todas ellas son muy parecidas en cuanto a su formato, la disposición tipográfica o el número de pliegos, que, generalmente, no llegan a ocho y son estas características las que las hacen pertenecer a un *repertorio editorial*, que se mantiene gracias a la existencia de unos lectores que siguen gustando de estas obras.

Estas obras breves tenían una difusión casi asegurada ya que al ser ficción popular, eran aceptadas por el público, que conocía ya los temas y personajes de los que trataban. Además, los editores extranjeros (que fueron los encargados de las primeras ediciones en español) conocían y tenían un fácil acceso a las versiones extranjeras que ya estaban editadas y difundidas en Europa.

⁴ INFANTES, VICTOR, «El género editorial de la narrativa caballeresca breve», *Voz y Letra*, 7.2 (1996), pp. 127-132.

Este grupo está compuesto por aproximadamente veinte obras recogidas en el *Compendio bibliográfico sobre narrativa caballeresca breve*⁵ que desarrolló Nieves Baranda, en el cual, además de decirnos las obras, podemos ver la importancia que tuvieron los editores extranjeros.

Uno de los editores más importantes fueron los Cromberger, quienes editarán en Sevilla en 1509 *Crónica del Conde Fernán Gonzalez*, aunque esta edición ya no se conserva. La primera edición conservada de este texto es del año 1511. Cromberger también editará en el año 1510 *Libro de los Siete Sabios de Roma*, en 1515 *Libro del Infante don Pedro de Portugal*, en el año 1519 *Historia de la linda Magalona y el caballero Pierres de Provenza*, traducido del francés y en 1521 *Historia del Emperador Carlomagno y los Doce Pares de Francia*, que es una traducción del francés y tendrá numerosas reediciones a lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX.

Además, Nieves Baranda incluye otras obras como *Historia del Rey Canamor y del Infante Turián su hijo*, cuya primera edición es de 1509, aunque hoy se encuentra perdida; *Historia de Clamades y Claramonda*, que es también una traducción del francés, impresa en Burgos en 1521 por Alonso de Melgar, quien imprimirá también en el año 1524 la única edición en castellano de la *Historia de París y Viana*; *Crónica popular del Cid Ruy Díaz*, impresa en 1498 por Tres Compañeros Alemanes, quienes imprimirán también ese mismo año en Sevilla *Historia de Enrique Fí de Oliva*; *Historia de la Donzella Theodor*, cuya primera edición se realizó en Toledo entre 1500 y 1503; *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, editada por primera vez en 1512 y reeditada numerosas veces a lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII, XIX, y XX; *Crónica del Rey Guillermo*, *Historia de Oliveros de Castilla y Artús de Algarve*, impreso en castellano en el año 1499 en Burgos; *Libro del caballero Partinuplés*, traducido del francés al castellano antes de 1500; *Historia de la Ponzella de Francia*, impreso en Sevilla en 1520; *Roberto el Diablo*, que aunque se editó en 1509, la primera edición que conservamos es de 1530; *Historia de la Reina Sebilla*; *Crónica de Tablante de Ricamonte* y *Jofré* cuya primera edición es de 1513 e *Historia del noble Vespasiano*,

⁵ BARANDA, NIEVES, «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve», en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 183-191.

obra de la cual sólo se conservan dos ediciones, la primera de 1492, de Toledo, y la segunda edición es de 1499 de Sevilla.

Estas obras tienen en común que están protagonizadas por un caballero cuyos rasgos son los del caballero literario medieval, y en muchas de ellas encontramos rasgos fantásticos y mágicos, así como elementos religiosos que justifican los distintos comportamientos para que estos sirvan de ejemplo, es decir, que en estas obras habrá una enseñanza ética.

La mayoría de estos textos son anónimos, al igual que sus originales, aunque a partir del siglo XVI, comenzamos a encontrar el nombre de algunos adaptadores o traductores.

El género caballeresco breve es el único que ha sobrevivido a lo largo del tiempo y es transmitido de forma ininterrumpida por la imprenta. De hecho, a lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, de estos veinte textos antes mencionados se realizaron alrededor de quinientas ediciones.

3. Los elementos sobrenaturales como ingredientes de algunos libros de caballerías breves

A pesar de que el grupo de los libros de caballerías breves está compuesto por obras que tratan diversos temas, en todas ellas vamos a encontrar la aventura maravillosa y sobrenatural. Es importante, antes de comenzar con el estudio de uno de esos libros (*La Historia del muy valiente y esforçado cavallero Clamades, hijo del rey de Castilla, e de la linda Clarmonda, hija del rey de Tuscana*) precisar algunos conceptos como *magia*, *maravilla* o *sobrenatural*. Y hay que estudiar el significado de estos conceptos tanto en la actualidad como en la Edad Media.

En la Edad Media, para hacer referencia al adjetivo «maravilloso» tal como lo entendemos en la actualidad, según nos indica Jacques Le Goff en su libro *Lo maravilloso en Occidente medieval*⁶, se utilizaba, en los ambientes cultos, el término *mirabilis*. Sin embargo, para referirse a *lo maravilloso*, lo que se considera en la actualidad una categoría literaria, se utilizaba la palabra en plural *mirabilia*, que tiene una raíz *mir-* que implica algo visual, aunque los *mirabilia* no es algo que se pueda apreciar tan solo con la mirada. La palabra *maravilla* aparece en las lenguas romances y en inglés cuando las lenguas vulgares se hacen lenguas literarias.

Jacques Le Goff nos dice en dicho libro, que se pueden plantear tres problemas con respecto a lo maravilloso en el Occidente medieval: la actitud de los hombres de la Edad Media respecto de las herencias de lo maravilloso que recibieron, el papel de lo maravilloso en el seno de una religión monoteísta y la función que cumple lo maravilloso.

⁶ LE GOFF, JACQUES, «Lo maravilloso en el Occidente medieval», en *Lo maravilloso y lo cotidiano en Occidente Medieval*, Barcelona, Gedisa, 1985, pp.9-24.

Con respecto al primer problema, desde el siglo V al siglo XI, hay un rechazo de lo maravilloso. Este rechazo se debe, principalmente, a la Iglesia, que actuaba de dos formas distintas: o destruía los elementos maravillosos, considerados los elementos más peligrosos de la cultura tradicional (a la que llama pagana) o sino transformaba todo lo maravilloso hasta tal punto en el que ya no se trataba del mismo fenómeno. Por el contrario, en el siglo XII y XIII lo maravilloso invade la cultura erudita. Jacques Le Goff piensa que esto puede deberse principalmente a dos razones: siguiendo a Erich Köhler⁷, cree que la literatura cortesana estaba ligada a una clase social que estaba creciendo: la pequeña y mediana nobleza, la caballería, y surge el deseo de esa capa social de oponerse a la literatura eclesiástica y para ello recurren a la cultura oral, en la que lo maravilloso era un elemento importante y está completamente integrado en la búsqueda de la identidad individual y colectiva del caballero idealizado. La segunda razón por la que Jacques Le Goff cree que lo maravilloso está más presente en la literatura es que en los siglos XII y XIII lo maravilloso deja de ser tan peligroso para la Iglesia.

El segundo problema que plantea es el papel de lo maravilloso en el seno de una religión monoteísta. Jacques Le Goff parte de la obra de Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*⁸, en la que se establece la diferencia entre lo extraño y lo maravilloso, que siempre tendrá un componente sobrenatural. Jacques Le Goff cree que en los siglos XII y XIII lo sobrenatural en occidente está compuesto por lo *magicus* (aunque se reconoce la existencia de una magia negra y una magia blanca, este término se utilizó para designar la magia negra, la parte del mal), *mirabilis* (es lo que conocemos como lo maravilloso) y *miraculosus* (hace referencia al milagro, lo único sobrenatural propiamente cristiano). Jacques Le Goff considera que lo *miraculosus* es tan solo una parte de lo maravilloso e incluso tiende a hacer desaparecer lo maravilloso. Las razones que expone son:

⁷ KÖHLER, ERICH, *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, Blanca Garí (trad.), Barcelona, Sirmio, 1990.

⁸ TODOROV, TZVETAN, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.

En primer lugar, porque una de las características de lo maravilloso es, desde luego, el hecho de ser producido por fuerzas o por seres sobrenaturales, que son precisamente múltiples [...]. Ahora bien, en lo maravilloso cristiano y en el milagro hay un autor, pero un único autor que es Dios. Y precisamente aquí es donde se plantea el problema del puesto de lo maravilloso, no sólo en una religión, sino en una religión monoteísta. Después, hay una reglamentación de lo maravilloso en el milagro. Hay un control y a la vez una crítica del milagro, el cual en última instancia hace desvanecer lo maravilloso; y por fin está lo que yo llamo una tendencia a racionalizar lo maravilloso y en particular a despojarlo más o menos de un carácter esencial, según me parece, el carácter de lo imprevisible. Si nos atenemos etimológicamente a las raíces visuales de lo maravilloso, comprobamos la existencia de un rasgo fundamental, la idea de *aparición*. Si el milagro sólo depende del arbitrio de Dios [...] no escapa, por su parte, al plan divino y a una cierta regularidad. En la medida en que el milagro se realiza por obra de los intermediarios que son los santos, estos están colocados en una situación tal que la aparición del milagro por obra suya es previsible⁹

Finalmente, el tercer problema que presenta es la función que cumple lo maravilloso. Jacques Le Goff considera que una función evidente de lo maravilloso es su función compensadora, ya que lo maravilloso «compensa la trivialidad y la regularidad cotidianas»¹⁰. Además, nos dice que lo maravilloso se organiza en una especie de mundo al revés y que, a diferencia de lo maravilloso musulmán en donde en el universo de lo maravilloso se descubre siempre una referencia al hombre, en el Occidente medieval hay una deshumanización del universo, manifestando así un repudio del humanismo, defendido por el cristianismo medieval, por lo que otra función de lo maravilloso es su oposición a la ideología cristiana.

Además, en la Edad Media, lo maravilloso es utilizado también en la política, como por ejemplo, las dinastías reales, a través de elementos maravillosos, se atribúan orígenes míticos, como es el caso, por ejemplo de Melusina, que es un avatar de una diosa madre que fue reivindicada como antepasada por numerosas familias nobles, como los Lusignam.

⁹ LE GOFF, JACQUES, «Lo maravilloso en el Occidente medieval» *Lo maravilloso y lo cotidiano en Occidente Medieval*, Barcelona, Gedisa, 1985, p.13

¹⁰ LE GOFF, JACQUES, «Lo maravilloso en el Occidente medieval» *Lo maravilloso y lo cotidiano en Occidente Medieval*, Barcelona, Gedisa, 1985, p.14

4. Historia del caballero Clámades y su origen: estado de la cuestión

A continuación voy a centrarme en uno de los libros de caballerías breves, la *Historia del caballero Clámades y de la linda Clarmonda*, que cuenta la historia de amor entre el caballero Clámades, hijo de Marcaditas, rey de Castilla, y Clarmonda, hija del rey Carnuante, rey de Toscana. Esta historia está traducida del francés y la crítica ha visto una clara conexión con la «Historia del caballo de ébano» de *Las mil y una noches*. Se imprimió por primera vez en español en el año 1521 en Burgos, por Alonso de Melgar y continuó reimprimiéndose hasta el siglo XX, como indica Nieves Baranda en el «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve»¹¹. Tal fue la popularidad que alcanzó la versión castellana de *Clámades y Clarmonda*, que acabó por independizarse de su fuente e incluso en el siglo XVIII, Madame Le Gendre de Richebourn vuelve a traducir esta obra al francés¹² siguiendo el texto castellano. Popularmente, la versión castellana era conocida con el nombre de *Historia del caballo de madera* y formaba parte, hasta el siglo XX, del repertorio de los romances de ciego.

Jesús Rodríguez Velasco en su artículo «Las narraciones caballerescas breves de origen románico»¹³ agrupa esta obra (junto con otras, como *Paris y Viana* o *La linda Magalona*) bajo el subtipo de narraciones caballerescas sentimentales, ya que el componente amoroso tiene una gran importancia y las distingue del resto de historias breves. Karla Xiomara Luna Mariscal vuelve a resaltar la importancia de lo sentimental en el capítulo «La separación de los amantes. Aproximación al estudio de un motivo en las historias caballerescas breves»¹⁴, en donde nos dice que la historia sigue uno de los motivos que ocupa un lugar destacado en varias historias caballerescas breves (*Historia*

¹¹ BARANDA, NIEVES, «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve», en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 183-191.

¹² *Aventures de Clamades et de Clarmonda, tirées de l'espagnol par le Gendre de Richebourg*, París, 1733.

¹³ RODRÍGUEZ VELASCO, JESÚS, «Las narraciones caballerescas breves de origen románico», *Voz y Letra*, VII/2 (1996), pp.133-158.

¹⁴ LUNA MARISCAL, KARLA XIOMARA, «La separación de los amantes. Aproximación al estudio de un motivo en las historias caballerescas breves», en A. López Castro y María Luzdivina Cuesta Torre (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Universidad de León 20 al 24 de septiembre de 2005*, Volumen II, 2007, pp.797-805.

de los dos enamorados Flores y Blancaflor, Historia de Paris y Viana, Historia de la linda Magalona y el caballero Pierres de Provenza o el Libro del conde Partinuplés.): la separación de los amantes. Esta separación de los amantes es el punto de inflexión del relato. Como apunta Lucila Lobato Osorio¹⁵, estas cuatro obras (*Flores y Blancaflor*, *Clamades y Clarmonda*, *Pierres de Provenza* y *la linda Magalona y París y Viana*) tienen una estructura muy parecida ya que se narra el amor, la separación de los amantes, la reunión del caballero con su amada y las aventuras que deben superar para poder estar juntos.

Originalmente, la historia del caballero Clámades estaba escrita en verso por Adenet le Roi, quien la compuso entre 1275 y 1282, dedicada a María de Francia y Blanca de Castilla. Este poema de casi 19000 versos octosílabos, conocido como *Cleomadès*,¹⁶ cuenta la historia de amor entre Cleomades y Clarmondina, así como las numerosas aventuras que emprende el caballero gracias al caballo volador que el rey Cropardo le había regalado al rey Marcaditas para casarse con una de las hermanas de Cleomades y que le permite también conocer a Clarmondina y salvarse de todos los peligros hasta conseguir la felicidad. Karla Xiomara Luna Mariscal dice que «el caballo de madera determina la progresión argumental de la unión y la separación de los amantes. El éxito o el fracaso de sus avatares amorosos dependerá de este objeto “mágico”»¹⁷ El amor es el elemento principal de la obra y las aventuras que se emprenden están vinculadas a él. Tanto Clarmondina como Cleomades intentan salvar los obstáculos que los separan. El primero de ellos es el rey Carmant, padre de Clarmondina, quien condena a muerte al caballero por hacerse pasar por el prometido oficial de su hija, Leopatris, hijo del rey Barcaba. El segundo de los obstáculos es el rey Cropardo, quien secuestra a Clarmondina para vengarse de Cleomades y el tercer obstáculo es el rey Meniadus que quería casarse con ella. Aunque gracias al caballo mágico y a la valentía de Cleomades consiguen vivir grandes aventuras y salir victoriosos, finalmente será el engaño inteligente de Clarmondina (que se hace pasar por

¹⁵ LOBATO OSORIO, LUCILA, «Fusión y adaptación de una estructura milenaria: la narración geminada de aventuras en las historias caballerescas de enamorados», *Tirant*, 19 (2016), pp.67-84.

¹⁶ *Les oeuvres d'Adenet le Roi. Tome.V: Cleomadès*, ed. de A. Henry, Slatkine Reprints, Genève, 1971. Todos los fragmentos de la versión francesa están tomados de esta edición.

¹⁷ Art.cit. p. 804

loca) lo que salve la última situación. En la obra no solo encontramos el relato de las hazañas y aventuras del héroe, sino también numerosas descripciones (son abundantes las de torneos y batallas o las descripciones de las ciudades), psicología de personajes y adornos literarios. Antonia Martínez Pérez estudia y analiza la obra de Adenet en su artículo «Narratividad y Lirismo: Tradición y Estructuración lírica en el *roman* de Cleomades», publicado en la *Revista de poética medieval*, 2, en el año 1998¹⁸. En este artículo, indica que a lo largo de toda la historia podemos encontrar diálogos y monólogos sobre los sentimientos, reflexiones de tipo moral o social, descripciones de costumbres, de objetos, entre otros, que embellecen el relato, pero que no aportan nada a la trama de la historia, es decir, son detalles secundarios, como la descripción que nos hace Adenet del entrelazamiento de las manos de los amantes: «Sa main deseur son chief li mist/ et cele nul samblant ne fist/ de rien nule que il li face./ Sa main metoit entour sa face/ et sor son pis mout doucement./ Quant Clarmondine la main sent/ de celui qu'ele tant amoit, vis li est que Dieus la tenoit/ en paradis entre ses mains.» (vv. 13147-13155).

En la obra de Adenet, encontramos además inserciones líricas. Jean Renart parece ser el primero en introducir fragmentos líricos en los textos narrativos. Una vez que este autor los incorpora en su obra *Guillaume de Dole* (también conocida como *Roman de la Rose*), se vuelve un recurso literario común. Además de Jean Renart, Adenet, Gerbert de Montreuil, entre otros autores del siglo XIII son los que popularizan las inserciones líricas en los *romans*. Como señala Antonia Martínez Pérez en su artículo ya mencionado («Narratividad y lirismo: Tradición y estructuración lírica en el *Roman de Cleomades*»), las obras narrativas en las que encontramos fragmentos líricos han sido muy abundantes, en especial en el contexto medieval francés. En el momento en que el rey Cropardo rapta a Clarmondina, se produce una auténtica manifestación de lirismo, tanto por la presencia concreta de composiciones como por muchos otros elementos (algunos de ellos son: el jardín idílico en el que se encontraba Clarmondina o sus lamentos líricos de amor y nostalgia hacia Cleomades así como su desconsuelo y decepción hacia Cropardo, o los monólogos de dolor que pronuncia Cleomades ante la pérdida de su amada). Albert Henry señala en su libro *Les oeuvres d'Adenet le Roi. Tome.V: Cleomadès* que, a diferencia de obras como *Guillaume de Dole* de Jean Renart,

¹⁸ MARTÍNEZ PÉREZ, ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ, «Narratividad y Lirismo: Tradición y Estructuración lírica en el *roman* de Cleomades», *Revista poética medieval*, 2, (1998), pp.175-194.

en *Cleomadès* las composiciones líricas no son tomadas de un repertorio ya existente, sino que Adenet parece ser el primero en componerlas para su narración. Esta hipótesis es avalada principalmente por dos razones: la primera es que estas composiciones no se encuentran en otros repertorios medievales, y la segunda es que se adaptan perfectamente al entramado narrativo:

Or, à propos du *Cleomadès*, on ne peut plus parler de véritable farcitures lyriques à la manière de Jean Renart ou de l'auteur du *Lai d'Aristote*. Adenet semble être le premier à s'être quelque peu singularisé en composant lui-même, au moment où il rédigeait tel ou tel épisode de sa narration, les chansons insérées. (pp.677-678)

Posteriormente, este poema fue prosificado y una de las versiones en prosa francesas fue el origen de la traducción castellana, impresa en 1521¹⁹. Antonia Martínez Pérez es también quien estudia el paso de la obra de Adenet a las prosificaciones en «De Adenet le Roi a las prosificaciones castellanas del caballero Clamades»²⁰. También estudia los cambios que se llevaron a cabo en la traducción del texto al castellano en el capítulo «En torno a la traducción castellana de *Clamades* y *Clarmonda*» en el libro *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*²¹. La primera versión en prosa se imprimió en Lyon y fue encargada en el año 1480, aproximadamente, por Jean de Croy, señor de Chimay, a Philippe Camus²² y tenía por título *L'Histoire du noble et aventureux roy d'Espagne Cleomadès et de Clarmondine, la constante fille de Carmant, roy de Toscane*, del cual proviene el título de la versión

¹⁹ Las traducciones comenzaron a cobrar especial importancia a finales del siglo XV y principios del siglo XVI, cuando se tradujeron al castellano numerosas historias de aventuras que tuvieron gran éxito ya que gustaban al público, por lo que se fueron reeditando y gracias a las sucesivas ediciones, pervivieron a lo largo del tiempo. Algunas de estas historias son, por ejemplo, la *Historia del emperador Carlomagno*, la *Historia de Oliveros de Castilla* y *Artús de Algarve* o el *Libro del Conde Partinuplés*.

²⁰ MARTÍNEZ PÉREZ, ANTONIA, «De Adenet le Roi a las prosificaciones castellanas del caballero Clamades», en Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero (ed.), *Actes del VII congrés de l'associació hispànica de literatura medieval*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 22-26 de septiembre de 1997, vol.2, pp.425-442.

²¹ MARTÍNEZ PÉREZ, ANTONIA, «En torno a la traducción castellana de Clamades y Clarmonda», en Juan Paredes y Eva Muñoz Raya (eds.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. 85-102.

²² Philippe Camus había estado refugiado en España y se le atribuye también la composición de *L'ystoire d'Oliver de Castille et d'Artús d'Algarbe*, que también era de tema español y que fue traducido al castellano como *Historia de Oliveros de Castilla* y *Artús de Algarbe* y pasó a formar parte del grupo de novelas de caballerías.

castellana: *Aquí comiença la Historia del muy valiente y esforçado cauallero Clamades, hijo del rey de Castilla, y de la linda Clarmonda, hija del rey Carnuante*. Pablo Pastrana-Pérez añade en su artículo «El *Cléomadès/Clamades*: Tradición, Traducción y Transmisión de un texto franco-español»²³ que en 1480 hay también otra versión en prosa, anónima, atribuida al impresor Guillaume Leroy titulada *Cy commence le libre de clamades filz du roy despaigne et de la belle clermonde fille du roy carnuant*. La versión en español es casi idéntica a esta versión y sólo se diferencian en que en la versión española, las composiciones líricas desaparecen por completo. Pablo Pastrana-Pérez nos dice también que en lo que queda del siglo XV volverán a imprimirse las versiones en prosa al menos en dos ocasiones más: una en 1484, atribuida al impresor Pierre Schenck en Vienne, y la otra en 1493 aproximadamente, atribuida al impresor Guillaume le Rouge.

El poema de *Adenet le Roi* trataba, principalmente, sobre las luchas que Marcaditas, padre de Clámades, mantenía con cinco reyes vecinos a los que consigue vencer gracias a la ayuda de su hijo. Este tema se condensa al máximo en las versiones en prosa y en la versión en castellano, que les dan más importancia al tema del caballo volador, que acabará inspirando a Cervantes para crear el Clavileño, como luego veremos. Por lo tanto, se trata de una prosificación reductiva, como señala Antonia Martínez Pérez en «De *Adenet le Roi* a las prosificaciones castellanas del caballero Clamades». En ese capítulo, Antonia Martínez Pérez enumera las modificaciones que tuvieron lugar al pasar la obra de verso a prosa y del francés al español. Nos dice que aunque Camus respeta la estructura base de la obra de *Adenet*, elimina aquellos elementos que no considera necesarios para el seguimiento de la obra, es decir, elimina los episodios que son necesarios para embellecer el relato pero no para la trama del *roman*. Para ello, descarta las descripciones de objetos, lugares, costumbres, combates, torneos, o los preparativos de las damas para las fiestas entre otras cosas.

²³ PABLO PASTRANA-PÉREZ «El *Cléomadès/Clamades*: Tradición, Traducción y Transmisión de un texto franco-español», en Ana Clara Santos (coord.), *Relações literárias franco-peninsulares*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, pp.59-69.

También apunta que mientras que Adenet iniciaba la obra aludiendo a sus composiciones anteriores y a la importancia de la materia a tratar, y agradeciendo a sus mecenas, María de Francia y Blanca de Castilla²⁴, la obra en prosa omite todo esto. Además, los más de 1500 versos dedicados a la educación de Cleomades, se limitan a unas pocas líneas en la prosificación, al igual que en la versión castellana: «E overon un hijo que fue llamado Clamades, el qual, después de ser de edad suficiente, fue embiado por el rey su padre en Grecia por aprender griego; después en Alemaña , por aprender alemán; e después en Francia, por aprender francés»²⁵ También se reducen los episodios de aventuras que vive Cleomades cuando emprende la búsqueda de Clarmondina, que había sido secuestrada por el rey Cropardo, como por ejemplo la batalla contra Primonus para salvar a los griegos. Estos episodios se reducen aún más en otras versiones en prosa anónimas o en la versión en castellano, en donde solo se enumeran los países recorridos:

E assí se partió Clamades, y passó por Guiana, y de allí se fue a Nantes, en Bretaña; y de allí passó a Inglatierra y de allí en Escocia; y después tornó en Francia, en donde fue muy bien recebido, porque en otro tiempo avía morado allá. [...] Después se fue en Alemaña y passó por Santiago de Bavaria, en Austria, y en Ungría y en Bolonia, pasaron el braço de Sant Jorge y se fueron en Grecia. E allí hizo Clamades muchas valentías, ca los griegos, que eran entonces sin rey, hazían guerra al rey Claudino, que los quería poner en su sujeción. Y él hizo tanto que él los puso en paz, y después se fue sin querer tomar nada de lo que le daban. E ya avía perdido la mitad de su gente en aquella guerra y en otras. Y él anduvo tanto de una parte y de otra que él arribó en Venecia [...]. (p.644)

Otra reducción importante en la prosificación de Camus que hace notar Antonia Martínez Pérez es el acortamiento de la boda de Cleomades y Clarmondina, que en la obra de Adenet ocupa tres mil versos mientras que en la versión en prosa ocupa menos de tres folios. Como consecuencia de estas reducciones, la obra se aligera pero también las relaciones entre Cleomades y Clarmondina pierden en ternura y emotividad. Las reducciones no son las mismas en todas las prosificaciones de la obra de Adenet. Un ejemplo de esto es el episodio en el que Cleomades entra por primera vez a la habitación

²⁴ En una introducción de 96 versos, Adenet le Roi comunica que, a diferencia de sus tres libros anteriores, éste no es histórico, pero contiene buenos y ejemplares avisos para el virtuoso obrar.

²⁵ «La historia del muy valiente y esforçado caballero Clamades, hijo del rey de Castilla, e de la linda Clarmonda, hija del rey de Tuscana», en Mª Nieves Baranda Leturio (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Turner, 1995, p.621. Todos los fragmentos de la versión castellana están tomados de esta edición.

de Clarmondina, ya que mientras que en la prosificación de Camus se mantienen las descripciones y enumeraciones de Adenet (piedras preciosas, maderas torneadas, cristales tallados...) en la prosificación de Guillaume Leroy desaparecen y tan solo tenemos como descripción que cuando Clamades entra en la cámara de Clermonde está muy ricamente, muy bien y noblemente adornada y parada, que se reduce en la versión castellana a «una cama muy ricamente parada» (p. 625). Otro ejemplo de las diferencias en las reducciones que se pueden dar lo tenemos cuando Adenet describe en los versos 709-738 a los cinco reyes atacantes (describe minuciosamente sus armas y la estructura del combate) y da sus nombres completos: Garsianis, Agambar, Bondart le Gris, Sorman li Rous y Galdas des Mons. En Camus se dará un único nombre que representa a todos ellos: Formant y, aunque no se describen sus armas, sí se describe la estructuración y el desarrollo del combate²⁶. En la de Guillaume Leroy y en la versión castellana solo se alude a los cinco reyes, sin un nombre concreto: «Y en aquel tiempo que él estaba en Francia, cinco reyes de estraños reinos començaron a hazer guerra contra el rey Marcaditas e avino que los contrarios del rey Marcaditas le assignaron jornada para la batalla.» (p.621)

La obra de Adenet se diferencia también de las prosificaciones y de la versión castellana, como advierte Antonia Martínez Pérez, en «De Adenet le Roi a las prosificaciones castellanas del caballero Clamades» en la descripción de Clarmondina. En la versión de Adenet, no se entra en detalles de su cuerpo, ya que Cleomades admite no ser capaz de describir tanta belleza: «Tant li ert plaisans la façon/ dou front, doy nes et dou mentón/ et de la gorgete polie,/ plus blanche que n'est nois negie,/ et de la bouche vermeillete/ plus que ne soit en may rosete/ qui n'est pas toute parcreüe,/ que adés avoit sa veüe/ tornee vers son douz viaire» (vv. 14415-14423). Camus se centra en aspectos más sensuales de su persona y alude a la perfección de sus pechos, al igual que en la versión de Guillaume Leroy, mientras que en la versión castellana, se la describe de la siguiente forma:

Y él se acercó de la cama y vio la doncella que dormía, la qual le agradó tanto que él no se podía hartar de mirarla, ca ella era la más hermosa, y más graciosa y del mejor y más gentil gesto que podía aver doncella en todo el mundo. Y en dormiéndose era descabellada y sus cabellos eran tan lindos y tan hermosos que no parecían sino fin oro, y le cobrían sus tetas muy delicadas por delante. (pp. 625-626).

²⁶ Esto se lleva a cabo en el capítulo titulado «Comment la bataille fut acordee du roy Marchadigas et du roy Formant».

En las prosificaciones, por tanto, la obra de Adenet se reduce, y en la versión castellana, se reduce aún más. Mientras que en la prosificación de Philippe Camus la historia contaba con 63 capítulos con subtítulos que también eran explicativos, al igual que el título de la historia, la versión castellana tan solo cuenta con 15 capítulos sin subtítulos.

Como dice Antonia Martínez Pérez, tiene especial importancia la supresión de las composiciones líricas: la obra de Adenet contenía siete canciones, que se reducen a cinco en las versiones en prosa francesas (dos de Clarmondia y tres de las hermanas de Clamades) y acaban desapareciendo en la traducción al castellano, mostrando el desinterés del traductor por cualquier elemento no narrativo de la obra. Es importante destacar el hecho de que en la obra de Adenet, el punto máximo de conflictividad es proporcionado por inserciones líricas: a través de la canción de Clarmondina, el rey Cropardo descubre que es la enamorada del caballero Clamades y para vengarse de él la secuestra. A continuación vienen en forma de monólogos líricos fragmentos tristes y emotivos. En todas las prosificaciones posteriores, incluso en la versión castellana, se mantiene, aunque modificado, este monólogo de lamentación:

-¡Guay de mí, pobre desdichada!, a más pobre mujer y la más perdida de todo el mundo. Agora soy yo apartada de mi dulce, gracioso y leal amigo, el más hermoso, el mejor, el más noble, la flor de caballería, aquel en quien yo tenía toda mi esperanza, mi consuelo, mi placer y alegría, en el qual yo avía puesto todo mi corazón. ¡Ay de mí!, que por mí mi señor el rey mi padre y la reina mi señora madre han tan gran malenconía y tristeza, porque me partí dellos sin su licencia, en lo qual erré mucho contra ellos. ¡O, Clamades, mi leal amigo!, cierto yo bien sé que sois en gran tristeza y congoxa también como yo. ¡Ay, mi dulce amigo!, vos avéis perdido vuestra leal amiga, la que queríades tanto, ca no la avéis fallada en la huerta en donde la dexastes. (p.638).

Antonia Martínez Pérez, en el capítulo «En torno a la traducción castellana de Clamades y Clarmonda» nos indica que en la versión castellana encontramos ampliaciones y concreciones por parte del traductor, como puede ser, por ejemplo, la concreción del lugar en el que ocurre la trama: Castilla, cuyo rey es Marcaditas, mientras que Adenet describía España como un país exótico, descripción que también se mantiene en las versiones francesas en prosa. Un ejemplo de ampliación del texto por parte del traductor es cuando Clamades y Clarmonda regresan a Sevilla, tras un viaje lleno de peripecias y aventuras ya que mientras que en el original francés van a hablar directamente con la madre de Clamades y este le pide casarse con Clarmonda, en la

traducción al castellano se describe también la felicidad de la reina y las hermanas de Clamades, las penas de éste cuando se entera de la muerte de su padre, el rey Marcaditas, así como el consuelo que le propicia Clarmonda entre otras cosas:

Y el otro día después, se levantaron de buena mañana y se fueron para Sevilla. E la guarda, que estava en una torre muy alta, vio venir a Clamades y luego lo conoció en el cavallo de madera. Y ovo muy gran gozo y fuese corriendo a decirlo a la reina, la qual ovo tan gran placer que apenas podía hablar. Y luego ella y sus hijas, hermanas de Clamades, le fueron a recibir y allí ovo muy grande alegría de una parte y de otra. Y después se fueron al palacio y Clarmonda fue levada a la cámara de la reina, la qual fue muy bien recebida de las hermanas de Clamades. E quando Clamades supo que el rey su padre era muerto, él hizo tan gran llanto que era manzilla de lo oír, y Clarmonda lo consolava lo mejor que podía. E quando él ovo acabado su llanto, él dixo a la reina su madre que él se quería casar con Clarmonda, mas que el rey Carnuante fuesse venido. (p.657).

En la versión castellana también se producen cambios que afectan al estilo. Estos cambios son, sobre todo, adición o supresión de adjetivos. Por ejemplo, en el original francés para describir al rey Cropardo se utiliza el adjetivo «lait» que ya significa algo desagradable, mientras que en la traducción castellana se lo describe como «feo y giboso» (p.622).

5. La evolución y transmisión del texto castellano: del siglo XVI al XIX

La *Historia del caballero Clámades y de la linda Clarmonda* se imprimió por primera vez en castellano en 1521, en Burgos, por Alonso de Melgar y se titulaba *La hystoria del muy valiente y esforçado cavallero Clamades hijo del rey de Castilla e de la linda Clarmonda hija del rey de Tuscana*. Debido al gran éxito que tuvo, la obra se reimprimió en numerosas ocasiones a lo largo de los siglos. Como indica Nieves Baranda en el «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerescas breve»²⁷, en el siglo XVI sólo tuvo dos ediciones más, en el siglo XVII seis ediciones y nueve entre los siglos XVIII y XIX. A continuación, presentaré una lista sobre los impresos de esta historia. Hay que tener en cuenta que la relación de pliegos de cordel seguramente está incompleta, por la dificultad para conocer con exactitud estos materiales, muchas veces sin fechas y cuya conservación es muy deficiente:

1. *La hystoria del muy valiente y esforçado cavallero Clamades hijo del rey de Castilla e de la linda Clarmonda hija del rey de Tuscana*. Burgos, Alonso de Melgar, 1521

2. *La hystoria del muy valiente y esforçado cavallero Clamades hijo de Marcaditas rey de Castilla, y de la linda Clarmonda hija del rey de Toscana. Agora nuevamente impressa*.

Burgos, Felipe de Junta, 1562

3. *La hystoria del muy valiente y esforçado cavallero Clamades hijo de Marcaditas rey de Castilla, y de la linda Clarmonda hija del rey de Toscana. Agora nuevamente impressa*.

Burgos, Felipe de Junta, [vers. 1562-1563]

²⁷ BARANDA, NIEVES, «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerescas breve», en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 183-191.

4. *La hystoria del muy valiente y esforçado cavallero Clamades hijo de Marcaditas rey de Castilla, y de la linda Clarmonda hija del rey de Toscana. Agora nuevamente impressa.*

Alcalá de Henares, Juan Gracian, 1603

5. *La hystoria del muy valiente y esforçado cavallero Clamades hijo de Marcaditas rey de Castilla, y de la linda Clarmonda hija del rey de Toscana. Agora nuevamente impressa.*

Lerida, [s. n.], [s. d.]

6. *Historia del muy valiente y esforzado cavallero Clamades, hijo de Mercaditas, rey de Castilla, y de la linda Clarmonda, hija del rey de Toscana.*
[s. l.], [s. n.], [1730?]

7. *Historia del esforzado caballero Clamades y de la hermosa Clarmonda.*
Játiva: Imprenta y Librería de Blas Bellver, 1844.

8. *La hystoria del muy valiente y esforçado cavallero Clamades hijo de Marcaditas rey de Castilla, y de la linda Clarmonda hija del rey de Toscana. Agora nuevamente impressa*
[s. l.], [s. n.], [XIX. e s.]

9. *Historia del esforzado Clámades y la hermosa Clarmonda, o sea El caballo de madera.*
Madrid, Sucesores de Hernando, [s.d.]

La obra experimenta numerosos cambios al traducirla del francés al español, pero no sólo encontramos diferencias entre la versión francesa y la castellana, sino también entre las distintas ediciones castellanas ya que las historias intentaban adaptarse siempre al gusto del público.

En la *Historia del caballero Clámades y de la linda Clarmonda* observamos algunos cambios de una edición a otra para adaptar la obra a los gustos cambiantes del público. Como indica Nieves Baranda en su artículo «Transformarse para vivir: de roman medieval a historia de cordel decimonónica»²⁸ el texto se mantuvo con escasas modificaciones hasta llegar al siglo XVIII²⁹, momento en que deberá adaptarse al nuevo contexto histórico para sobrevivir en modestos pliegos de cordel. Este proceso no es único. Sucedió lo mismo con otras obras breves, como los *Siete sabios de Roma* o *Flores y Blancaflor*. Al sobrevivir en pliegos de cordel se reducen y se adaptan a un nuevo público. Los cambios profundos comienzan a introducirse con el impresor cordobés Rafael García Rodríguez. En el siglo XIX, la historia vuelve a sufrir modificaciones para acercarse aún más a los gustos del público. Los cambios que señala Nieves Baranda son: el amor pasa a ser el centro del relato y se amplían los diálogos entre los amantes, cambian los nombres de casi todos los personajes (excepto los protagonistas), y cambian las habilidades del caballo de madera, que en vez de volar, en las otras ediciones corre a gran velocidad o los topónimos.

Estos cambios, que también resalta Pablo Pastrana-Pérez en su artículo «El *Cléomadès/Clamades*: Tradición, Traducción y Transmisión de un texto franco-español»³⁰, se pueden apreciar con claridad al leer las distintas ediciones. A continuación, voy a exponer algunos ejemplos de las modificaciones que se produjeron, para ver cómo ha ido cambiando la historia:

²⁸ BARANDA, NIEVES, «Transformarse para vivir: de roman medieval a historia de cordel decimonónica», en A.M.Ward (ed.), *Actas del XII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Brimingham, The University of Birmingham, Department of Hispanic Studies, 1995, pp.68-76.

²⁹ Esto resulta bastante llamativo teniendo en cuenta los grandes cambios culturales que tuvieron lugar desde el siglo XVI al XVIII.

³⁰ PASTRANA-PÉREZ, PABLO, «El *Cléomadès/Clamades*: Tradición, Traducción y Transmisión de un texto franco-español», en Ana Clara Santos (coord.), *Relações literárias franco-peninsulares*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, pp.59-69.

Lo primero que llama la atención es el cambio del título de la obra en las distintas ediciones:

Siglo XVI: *La hystoria del muy valiente y esforçado cavallero Clamades hijo del rey de Castilla e de la linda Clarmonda hija del rey de Tuscana*.³¹

Siglo XVIII: *Historia del muy valiente y esforzado cavallero Clamades, hijo de Mercaditas, rey de Castilla, y de la linda Clarmonda, hija del rey de Toscana*.³²

Siglo XIX: *Historia del esforzado caballero Clamades y de la hermosa Clarmonda*.³³

Impreso número 9: *Historia del esforzado Clámades y la hermosa Clarmonda, o sea El caballo de madera*.³⁴

Otra modificación importante que se produce es el cambio de los nombre de los personajes, que se llaman de una determinada manera en la edición del siglo XVI y de otra en la edición del siglo XIX, excepto los protagonistas que conservan el mismo nombre en todas las ediciones:

<u>Siglo XVI</u>	<u>Siglo XVIII</u>	<u>Siglo XIX</u>	<u>Impreso número 9</u>
Clamades	Clamades	Clamades	Clamades
Clarmonda	Clarmonda	Clarmonda	Clarmonda

³¹ «La historia del muy valiente y esforçado caballero Clamades, hijo del rey de Castilla, e de la linda Clarmonda, hija del rey de Tuscana», en M^a Nieves Baranda Leturio (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Turner, 1995. Corresponde al impreso número uno. Todos los fragmentos del siglo XVI estarán tomados de esta edición.

³² *Historia del muy valiente y esforzado cavallero Clamades, hijo de Mercaditas, rey de Castilla, y de la linda Clarmonda, hija del rey de Toscana*. [s.l.], [s.n.], [1730?]. Corresponde al impreso número seis. Todos los fragmentos del siglo XVIII están tomados de esta edición.

³³ *Historia del esforzado caballero Clamades y de la hermosa Clarmonda*. Játiva: Imprenta y Librería de B las Bellver, 1844. Corresponde al impreso número siete. Todos los fragmentos del siglo XIX están tomados de esta edición.

³⁴ *Historia del esforzado Clámades y la hermosa Clarmonda, o sea El caballo de madera*. Madrid, Sucesores de Hernando, [s.d.]. Corresponde al impreso número 9.

Tanto el padre del caballero Clamades como el padre de Clarmonda, cambian de nombre en la edición del siglo XIX:

<u>Siglo XVI</u>	<u>Siglo XVIII</u>	<u>Siglo XIX</u>	<u>Impreso número 9</u>
Marcaditas	Mercaditas	Mercaditas	Mercaditas
Carnuante	Un Rey	Almirante Ursino	Almirante Ursino

A las hermanas de Clamades también se les cambia el nombre y pasan de llamarse, en la edición del siglo XVI, Helior, Soliadissa y Máxima, que era la más hermosa de las tres a llamarse en la edición del siglo XIX Lucinda, Máxima y Flor, que es la más hermosa.

<u>Siglo XVI</u>	<u>Siglo XVIII</u>	<u>Siglo XIX</u>	<u>Impreso número 9</u>
Helior	Helior	Lucinda	Lucinda
Soliadissa	Soliadisa	Máxima	Máxima
Máxima	Máxima	Flor	Flora

Los tres reyes de África que querían casarse con las hermanas de Clamades también cambian de nombre en la edición del XIX y pasan de llamarse Melicando, Bardigante y Cropardo a llamarse Rutilo, Polidoro y Lisardo.

<u>Siglo XVI</u>	<u>Siglo XVIII</u>	<u>Siglo XIX</u>	<u>Impreso número 9</u>
Melicando	Melicando	Rutilo	Rutilo
Bardigante	Bardigante	Polidoro	Polidoro
Cropardo	Cropardo	Lisardo	Lisardo

Lo mismo ocurre con el prometido de Clarmonda, que en vez de llamarse Leopatrís se llama Feliciano.

<u>Siglo XVI</u>	<u>Siglo XVIII</u>	<u>Siglo XIX</u>	<u>Impreso número 9</u>
Leopatrís	Leopatrís	Feliciano	Feliciano

También aparecen nombres de personajes que en la edición del siglo XVI no lo tenían, como es el caso de Merlín, el labrador con el que se encuentra Clamades cuando llega a Toscana y que en la edición del siglo XVI era conocido tan solo como «un negro».

<u>Siglo XVI</u>	<u>Siglo XVIII</u>	<u>Siglo XIX</u>	<u>Impreso número 9</u>
Un negro	Un Negro	Merlin	Merlín

Otro cambio que destaca es el traslado de la acción de Castilla a Mansí, Grecia.

<u>Siglo XVI</u>	<u>Siglo XVIII</u>	<u>Siglo XIX</u>	<u>Impreso número 9</u>
Castilla	Castilla	Mansí, Grecia	Mansí, Grecia

Como indica también Nieves Baranda, el amor, a partir de las ediciones del siglo XVIII, pasa a ser el centro de la historia y todo gira en torno a éste, eliminándose algunos episodios que hacen referencia al caballero, pero que no aportan nada a la historia de amor entre Clamades y Clarmonda, como es el caso, por ejemplo, de la descripción de la educación de Clamades:

<u>Siglo XVI</u>	<u>Siglo XVIII</u>	<u>Siglo XIX</u>	<u>Impreso número 9</u>
«E ovieron un hijo que fue llamado Clamades, el qual, después de ser de edad suficiente, fue embiado por el rey su padre en Grecia por aprender griego; después en Alemaña, por aprender alemán; e después en Francia, por aprender francés.» (p. 621)	«Tambien hubieron un hijo, que fue llamado Clamades, el qual, despues de edad suficiente, fue embiado por el Rey su padre á Grecia, para aprender Griego; y despues a Alemania, para aprender Alemán; y luego á Francia, para aprender Francés.» (p. 3)	Se elimina este fragmento. No se hace ninguna alusión a la educación de Clamades.	Se elimina este fragmento. No se hace ninguna alusión a la educación de Clamades.

Otro episodio que se elimina en las ediciones del XIX por no aportar nada a la historia de amor de Clamades y Clarmonda, es la guerra que mantiene el rey Marcaditas con los cinco reyes de extraños reinos y el momento en el que Clamades es armado caballero. La edición del siglo XIX presenta, nada más comenzar la narración, a Rutilo, Polidoro y Lisardo y comienza a narrar la idea de estos tres reyes de casarse con las hermanas de Clamades:

<u>Siglo XVI</u>	<u>Siglo XVIII</u>	<u>Siglo XIX</u>	<u>Impreso número 9</u>
«Y en aquel tiempo que él [Clamades] estava en Francia, cinco reyes de estraños reinos començaron a hazer guerra contra el rey Marcaditas e avino que los contrarios del rey Marcaditas le assignaron jornada para la batalla. Entonces el rey Marcaditas embió por su hijo Clamades, el qual luego que supo las nuevas vino a su padre, el qual lo hizo cavallero y le dio el cargo de la guerra.» (p. 621)	«En aquel tiempo que estaba en Francia, cinco Reyes de estraños Reynos comenzaron á hacer guerra contra el Rey Mercaditas; y acaeciό, que los contrarios de este Rey le asseguraron la jornada para la batalla. Entonces el Rey Mercaditas embió por su hijo Clamades, el qual luego como supo las nuevas, se vino con su padre, el qual lo hizo luego Cavallero, y le dio el cargo de la guerra.» (p.3)	Se elimina este episodio.	Se elimina este episodio.

Otro episodio que se elimina es cuando Clamades se sienta a comer al llegar a Toscana, ya que en la edición del XIX, nada más llegar, Merlín comienza a hablarle de Clarmonda:

Siglo XVI

«Después entró [Clamades] en una gran sala que era muy bien guarnecida de pan y de vino y de otras buenas viandas, [...]. E halló allí un negro que las guardava y Clamades le preguntó por qué aquella hora tenían assí las mesas puestas y tan bien guarnecidas de viandas. Y el negro le respondió que aquella era la costumbre de aquella tierra, que a la entrada de dos meses del año, es a saber, de mayo y de setiembre, después de vísperas ponían las mesas y las cargavan de buen vino y de buen pan y de otras buenas viandas, que assí lo mandavan hazer los prestes de la ley. Y que quedavan assí toda la noche y después en la mañana hazían su sacrificio y comían dos o tres días de aquellas viandas tanto como duravan. [...] E quando él vio aquellas mesas tan bien guarnecidas, él tenía gran hambre y se assentó a una de aquellas mesas y comió y bebió tanto como él quiso, que el negro no le dixo nada.» (p. 625)

Siglo XVIII

«Después entró [Clamades] en la gran sala que estaba muy bien guarnecida de pan, y vino, y de otras viandas, [...] y halló allí un negro, que las guardaba, y Clamades le preguntó: Por qué á aquellas horas tenían assí las mesas puestas, y tan bien guarnecidas de viandas. El Negro le respondió, que aquella era la costumbre de aquella tierra, que á la entrada de dos meses del año, es a saber, de Mayo, y de Septiembre, después de Vísperas ponían las mesas, y las cargaban de buen vino, y de buen pan; y de otras buenas viandas, que assí lo mandaban hazer los Prestes de la ley, y que quedaba assí toda la noche, y después de la mañana hacían su sacrificio, y comían dos, ó tres días de aquellas viandas tanto como duraban. [...] Y quando él vio aquellas mesas tan bien guarnecidas, él tenía gran hambre, y sed, y se assentó á una de aquellas mesas y comió, y bebió tanto como él quiso, que el Negro no le dixo nada.» (p. 6).

Siglo XIX

«El labrador compadecido de la desgracia de Clamades, le dijo: señor, vos os halláis en tierra de Toscana, este palacio es una casa de campo del Almirante Ursino, el cual tiene una hija la mas hermosa que se ha visto en el mundo la que pretenden muchos y poderosos señores, pero por tenerla el Almirante tratada de casar con el conde Feliciano, y no poder venir á este á efectuar el matrimonio hasta que pasen cuatro meses, ha determinado el Almirante su padre, para quitarla de los continuados galantéos que los demás pretendientes le hacen, ponerla en esta quinta, hasta que venga el conde Feliciano, el cual ni Clarmonda ha visto, ni el Almirante conoce.» (p.p.7-8)

Impreso número 9

«El labrador compadecido de la desgracia de Clamades, le dijo: señor, vos os halláis en tierra de Toscana: este palacio es una casa de campo del Almirante Ursino, el cual tiene una hija la mas hermosa que se ha visto en el mundo, la que pretenden muchos y poderosos señores; pero por tenerla el almirante tratada de casar con el conde Feliciano; y no poder venir este á efectuar el matrimonio hasta que pasen cuatro meses, ha determinado el almirante su padre, para quitarla de los continuados galanteos que los demás pretendientes le hacen, ponerla en esta quinta, hasta la venida del conde; el cual ni Clarmonda (asi se llama la jóven) le ha visto, ni el almirante conoce. » (p.7)

No solo se suprimen episodios completos, sino también numerosos detalles que no son relevantes para la historia de amor entre el caballero y Clarmonda, como es el caso de la procedencia de Rutilo, Polidoro y Lisardo:

Siglo XVI

En esta edición se decía de dónde venían los reyes: de África y luego concretaba el lugar de origen de cada uno: Melicando era el rey de Barbaria, Bardigante era el rey de Amorasta y Cropardo era el rey de Ungría.

Siglo XVIII

En esta edición aún se mantiene la procedencia de los reyes: Melicando era el rey de Barbaria, Bardigante era el rey de Amorasta y Cropardo era el rey de Ungría.

Siglo XIX

En esta edición se omite la procedencia de los reyes. Ni siquiera nos dice que venían de África. Sabemos que pertenecían a la misma posición social que las hijas del rey Mercaditas porque dice que eran «tres bizarros y esforzados mancebos de igual calidad que las doncellas» (p. 3)

Impreso número 9

Tampoco se nos dice la procedencia de los tres reyes.

Otra modificación que se produce en las ediciones a partir del siglo XVIII afecta a los objetos mágicos que los reyes ofrecen al rey Marcaditas para casarse con sus hijas. Lo primero que llama la atención es que, mientras que en la edición del siglo XVI son los reyes africanos (Melicando, Bardigante y Cropardo) los que deciden ofrecerles esos regalos hechos por ellos mismos, en la edición del siglo XIX es el rey Mercaditas quien exige una muestra de su ingenio y ellos tres acuden a Ginebra, en donde le pagan a un famoso maquinista para que haga los objetos:

Siglo XVI

«Señores, nosotros iremos cada uno a su tierra y allí haremos los más ricos y hermosos joyeles que hazer podremos y sabremos, y después vernemos y llevaremos estos joyeles con nosotros y los presentaremos al rey Marcaditas.» (p.622)

Siglo XVIII

«Señores, nosotros iremos cada uno á su Tierra y allí haremos los más ricos y hermosos joyeles que hacer podremos y sabremos, y después vendremos y llevaremos estos joyeles con nosotros y los presentaremos al Rey Mercaditas.» (pp. 3-4)

Siglo XIX

«Confusos se quedaron los tres mancebos al oír las proposiciones de Mercaditas, pero por no mostrar flaqueza en el ingenio se despidieron, ofreciéndole cada uno inventar lo que pudiera para satisfacer sus preceptos, y retirados á su posada, acordaron partirse á Ginebra, donde sabían paraba un famoso maquinista el cual podría sacarlos de aquel empeño. Pusieron por obra su pensamiento, y habiéndole hecho saber al maquinista su pretension, este les ofreció sacarlos del empeño con todo lucimiento, como se lo pagaran bien.» (p.4)

Impreso número 9

«Confusos se quedaron los tres mancebos al oír las proposiciones de Mercaditas; pero por no mostrar flaqueza en el ingenio, se despidieron, ofreciéndole cada uno inventar lo que pudiera para cumplir sus preceptos, y retirados á su posada, acordaron partirse á Ginebra, donde sabían paraba un famoso maquinista, el cual podría sacarlos de aquel empeño. Pusieron por obra su pensamiento, y habiéndole hecho saber al maquinista su pretension, este les ofreció sacarlos del empeño con todo lucimiento, como se lo pagaran bien.» (p.4)

Lo segundo que llama la atención con respecto a las modificaciones que sufrieron los objetos mágicos, es que el caballo de madera no vuela, como lo hacía en la edición del siglo XVI, sino que corre a gran velocidad. Además, el hombre de oro en la edición del siglo XIX pierde sus características mágicas ya que no avisa cuando alguien está planeando alguna traición contra el rey:

Siglo XVI

«Y después vinieron todos tres juntos al rey Marcaditas con sus joyeles que cada uno había hecho y gelos empresentaron. Es a saber, el rey Melicando había fecho de sus manos una gallina y tres pollitos de fino oro y este fue el primer joyel; y quando ponían aquella gallina y los tres pollitos en el palacio del rey Marcaditas, la gallina iba delante y los tres pollitos iban de çaga, e quando habían un poco andado, ellos cantavan tan dulcemente que era gran melodía de los oír. El rey Bardigante hizo un hombre de oro, el qual tenía una trompeta en la mano y luego que alguno pensava o tratava alguna traición contra él, aquel hombre de oro tañía muy reziamente aquella trompeta. Y el rey Cropardo hizo un cavallo de madera, en el qual avía dos clavijas de azero por las quales él se regía y lo hazían ir a donde querían.» (p. 622)

Siglo XIX

«Cumplido que fue el plazo fueron los mancebos a ver al maquinista, el cual cumpliendo su palabra les tenían hechas las maquinas siguientes. A Rutilo una paloma con dos pichones, que desde la mano volaban al suelo, y arrullando hacian movimientos tan naturales, como si estuviesen vivos. A Polidoro la figura de un hombre, que tañendo un instrumento cantaba y danzaba con tanta perfección, como lo pudieran hacer el músico y danzante mas diestro. A Lisardo un caballo de madera con dos clavijas en los costados de tan raro artificio, que moviendo una, corria con tanta velocidad, que solo se veía arrancar, pues al punto empezaba la carrera se perdía de vista. » (p. 4)

Siglo XVIII

«Y después vinieron todos tres juntos al Rey Mercaditas con sus joyeles, que ellos habían hecho y se los presentaron. Es a saber, el Rey Melicando avía hecho de sus manos una gallina, y tres pollitos de fino oro, y este fue el primer joyel; y quando ponía aquella gallina y los tres pollitos en el Palacio del rey Mercaditas, la gallina iba delante y los tres pollitos iban detrás; y quando iban un poco andado, ellos cantavan tan dulcemente, que era gran melodía de los oír. El Rey Bardigante hizo un hombre de oro, el qual tenía una trompeta en la mano, y luego que alguno pensaba, ó trataba alguna trayción contra él, aquel hombre de oro tañía muy reciamente aquella trompeta. Y el Rey Cropardo hizo un cavallo de madera, en el qual avía dos clavijas de acero muy fuertes por las quales él se regía y lo hazía ir donde él quería. » (p. 4)

Impreso número 9

«Cumplido que fue el plazo, fueron los mancebos á ver al maquinista, el que cumpliendo su palabra les tenían hechas las maquinas siguientes. A Rutilo una paloma con dos pichones que desde la mano volaban al suelo, y arrullando hacian movimientos tan naturales como si estuvieran vivos. A Polidoro la figura de un hombre, que tañendo un instrumento cantaba y danzaba con tanta perfección, como lo pudieran hacer el músico y danzante mas diestro. A Lisardo un caballo de madera con dos clavijas en los costados, de tan raro artificio, que moviendo una, corria con tanta velocidad, que solo se veía arrancar, pues á poco de empezar la carrera se perdía de vista; y tocando en la otra detenía la carrera y lo guiaba por donde quería el ginete. » (p. 4).

La historia de amor entre Clamades y Clarmonda también tiene modificaciones de una edición a la otra. Mientras que el primer encuentro entre los dos enamorados se producía, en la edición del siglo XVI, en la habitación de ella, cuando Clarmonda dormía y él la besa y luego por miedo finge ser Leopatris, en la edición del siglo XIX Clamades engaña a Merlín diciéndole que él es el conde Feliciano para poder conocerla. La primera vez que la ve es en los jardines, cuando él estaba escondido y la primera vez que hablan es en el balcón de ella. También destacan las diferentes formas en las que se describe a Clarmonda:

<u>Siglo XVI</u>	<u>Siglo XVIII</u>	<u>Siglo XIX</u>	<u>Impreso número 9</u>
«Y él [Clamades] se acercó de la cama y vio la donzella que dormía, la qual le agradó tanto que él no se podía hartar de mirarla, ca ella era la más hermosa, y más graciosa y del mejor y más gentil gesto que podía aver donzella en todo el mundo. Y en se dormiéndose era descabellada y sus cabellos eran tan lindos y tan hermosos que no parecían sino fin oro, y le cobrían sus tetas muy delicadas por delante.» (p.p. 625- 626)	«Después entró [Clamades] en otra cámara, y allí vio una cama muy ricamente parada, y en aquella cama dormía la linda Clarmonda, hija del Rey, y él se acercó á la cama y vio la doncella que dormía, la qual le agradó tanto, que él no se podía hartar de mirarla, que ella era la más hermosa, y más graciosa y del mejor, y más gentil gesto, que podía aver doncella de su manera en todo el mundo, y en durmiendo, se estaba descabellada, y sus cabellos eran tan lindos y tan hermosos, que parecían fino oro, y le cubrían sus tetas muy delicadas por delante» (p.7)	En esta edición, sin embargo, se limita a decir que: «Clarmonda tan gallardamente vestida, y tan hermosa, que al verla Clamades, se quedo tan fuera de sentido, y tan enamorado de la peregrina beldad de Clarmonda, que á no estar á la vista el Almirante su padre, hubiera salido de entre las murtas donde estaba escondido para hablarla y verla á su satisfaccion. (p. 9)	Al igual que la edición anterior, tan solo dice: «Clarmonda tan gallardamente vestida, y tan hermosa, que al verla Clamades, se quedo tan fuera de sentido, tan enamorado de la peregrina beldad de Clarmonda, que á no estar á la vista el almirante su padre, hubiera salido de entre las murtas donde estaba escondido para hablarla y verla mas á su satisfaccion.» (p. 9)

Otra diferencia muy importante la encontramos en el rapto de Clarmonda.

<u>Siglo XVI</u>	<u>Siglo XVIII</u>	<u>Siglo XIX</u>	<u>Impreso número 9</u>
En la edición del siglo XVI el rey Cropardo sabe que Clarmonda es la amada de Clamades cuando la escucha decir: «-O, Clamades, mi caro y dulce amigo, ¿por qué me avéis aquí dexado sola? Yo vos ruego bolved a mí, que aún no sois mucho lexos.» (p. 635)	En el siglo XVIII, la escena no cambia y Cropardo se entera de que ella es la amada de Clamades cuando la escucha decir: «-O, Clamades, caro y dulce amigo, ¿por qué me has dexado sola? Yo vos ruego bolvais a mí, que aún no sois muy lexos.» (p. 15)	En la edición del siglo XIX, en cambio, es el propio Lisardo quien ve a Clamades. Además, en esta ocasión Clarmonda no se encuentra sola, sino con la dueña del huerto, quien le confirma a Lisardo que Clarmonda vino con Clamades y él la rapta para vengarse: «Partió Clamades para la ciudad, y al tiempo de salir de la huerta dio la casualidad que Lisardo viniera por aquel sitio paseándose el cual viendo que Clamades salía de la huerta, se apartó á un lado porque no le viese: luego que pasó Clamades, se fue Lisardo hacia la huerta, y reparó que debajo de un árbol estaba el caballo de madera, y con mucha cautela preguntó separadamente á la dueña de la huerta quien había traído aquel caballo, á lo que le respondió, que había poco mas de una hora que llegó en él un caballero, y aquella dama que por la huerta se andaba paseando [...].» (pp. 16-17)	Esta edición es casi igual a la del siglo XIX: «Partió Clamades para la ciudad, y al tiempo de salir de la huerta dio la casualidad que Lisardo viniera por aquel sitio paseándose el cual viendo que Clamades salía de la huerta, se apartó á un lado porque no le viese; luego que pasó Clamades, se fue Lisardo hacia allí, y reparó que debajo de un árbol estaba el caballo de madera, y con mucha cautela preguntó separadamente á la dueña de la huerta quien había traído aquel caballo; á lo que le respondió, que hacía poco mas de una hora que llegó en él un caballero, y aquella dama que por la huerta andaba paseando [...].» (p.18)

En la escena del rapto de Clarmonda destaca también la ausencia, en la edición del siglo XIX, del monólogo sentimental que pronuncia Clarmonda:

<u>Siglo XVI</u>	<u>Siglo XVIII</u>	<u>Siglo XIX</u>	<u>Impreso número 9</u>
«-¡Guay de mí, pobre desdichada!, la más pobre muger y la más perdida de todo el mundo. Agora soy yo apartada de mi dulce, gracioso y leal amigo, el más hermoso, el mejor, el más noble, la flor de cavallería, aquel en quien yo tenía toda mi esperança, mi consuelo, mi plazer y alegría, en el qual yo avía puesto todo mi corazón. ¡Ay de mi!, que por mí mi señor el rey mi padre y la reina mi señora madre han tan gran malencolía y tristeza, porque me partí dellos sin su licencia, en lo qual erré mucho contra ellos. [...]» (p. 638)	«-¡Ay de mí desdichada la más pobre muger, y la más perdida de todo el Mundo!. Agora soy yo apartada de mi dulce, querido, y leal amigo, el más hermoso y galán, y el mejor, el más noble, y la flor de la Cavallería, aquel en quien yo tenía toda mi esperanza, mi consuelo, mi plazer, y mi alegría, en el qual yo havía puesto todo mi corazón. ¡Ay de mi!, que por mí el señor el Rey mi padre, y la Reyna mi señora madre han tan gran melancolía, y tristeza, porque me partí de ellos sin su licencia, en lo qual haré mucho con ellos. [...]» (p. 17)	En esta edición, sin embargo, se limita a decir que: «[...] y con muchas lágrimas, y estremados efectos suplicaba a Lisardo la volviera con Clamades» (p. 18)	« [...] y con muchas lágrimas, y estremados afectos suplicaba á Lisardo que la volviera con Clamades [...]» (p. 20)

Otra diferencia muy importante es la manera en la que Clamades se entera del paradero de Clarmonda:

<u>Siglo XVI</u>	<u>Siglo XVIII</u>	<u>Siglo XIX</u>	<u>Impreso número 9</u>
En esta edición, Clamades tiene noticias de Clarmonda cuando, aconsejado por Pichonete, se dirigió a Salerno. Allí, escucha al huésped decir que «su linda amiga que él tanto desseava, ca el huésped le dixo cómo el rey Meniadus avía tomado una muy gentil donzella que un hombre muy feo y giboso avía traído encima de un cavallo de madera, y que el rey la oviera tomado por muger si no fuesse por la locura que la avía tomado después de un año acá» (p.653)	En esta edición, Clamades también tiene noticias de Clarmonda en Salerno. «[...] y Clamades inquirió con el huésped muchas, y diversas cosas, tanto, que le dio nuevas de su linda amiga Clarmonda, que él tanto deseaba y el huésped le dixo, como el Rey Meniadus avía cogido una muy gentil donzella, que un hombre muy feo, y giboso avía traído encima de un cavallo de madera, y que el Rey la huviera escogido por muger, sino fuesse por la locura que le avia dado despues de un año acá.» (p. 29)	En esta edición, sin embargo, es Clarmonda, a través de una carta, la que se comunica con Clamades para decirle su situación: «Compadecida la doncella de la desgracia de Clarmonda, le ofreció toda su ayuda, y guardarle el sigilo que le había encargado, y facilitándole tinta y papel, escribió Clarmonda á Clamades cuanto le había sucedido con Lisardo, con qué motivo la había llevado el gobernador á su casa, la causa porque se había fingido loca, encargándole, que luego al punto se pusiera en camino sin darse á conocer, y que el portador lo conduciría al sitio donde se hallaba.» (p.20)	En esta edición, Clarmonda también manda una carta a Clamades con la ayuda de una doncella: «La doncella, compadecida de la desgracia de su señora, le ofreció toda su ayuda, guardando el mayor sigilo: y enseguida la proporcionó tinta y papel, con lo que escribió á Clamades cuanto le había sucedido con Lisardo, por qué motivo la había llevado el gobernador á su casa, y la causa porque se había fingido loca, encargándole, que luego se pusiera en camino sin darse á conocer, y que el portador le conduciría al sitio donde se hallaba.» (pp. 22-23)

Como se puede ver, son muchos los cambios que sufre la historia en las distintas ediciones. Nieves Baranda sugiere que muchos de estos cambios se deben a que el público pasó a ser sobre todo mujeres o jóvenes que encontraban en estas obras modelos idealizados de comportamiento amoroso.

6. El viaje aéreo

Tal como indica Antonia Martínez Pérez en el capítulo «Una caracterización del viaje en la narrativa medieval a través del medio extraordinario utilizado: el viaje aéreo (de *Cleomades* a *Don Quijote*)»³⁵, el viaje en la literatura siempre sirvió para explorar espacios nuevos, desconocidos, que traían consigo peligros y aventuras. Es por eso por lo que en el *roman* predominan los viajes, ya que los caballeros siempre andaban en busca de nuevas aventuras. Los libros de caballería tienen en común con los libros de viaje el camino emprendido, el descubrimiento, pero se diferencian en que destaca, en los libros de caballería, la ausencia de descripción geográfica, de conciencia del relato de viaje como tal.

Si el viaje que se realiza es un viaje extraordinario, sobrenatural (viaje a ultratumba, o al Más Allá), se llevará a cabo a través de medios y elementos con una simbología específica. En la narrativa europea occidental, especialmente en la narrativa caballeresca, tenía gran importancia el viaje aéreo, realizado a través de un artefacto mágico: un caballo volador, que como indica Antonia Martínez Pérez en el artículo mencionado, tenía una gran simbología:

En tierra era, en ese momento, el instrumento más veloz, el más codiciado, el de más alta dignidad social, signo de nobleza y de privilegio militar para su propietario. Era, a la vez, indispensable por su velocidad y un lujo por su alto coste, su mantenimiento y su fragilidad. Al mismo tiempo, el caballo constituía el elemento simbólico e insustituible del caballero, con el cual emprendería su aventura, maravillosa en muchos casos, y mantenía vivo el heroísmo de las hazañas y la posibilidad material de que éstas se llevaran a cabo, propiciando desde el punto de vista práctico y simbólico la caballería. (p. 50)

³⁵ MARTÍNEZ PÉREZ, ANTONIA, «Una caracterización del viaje en la narrativa medieval a través del medio extraordinario utilizado: el viaje aéreo (de *Cleomades* a *Don Quijote*)», en Rafael Beltrán (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: Literatura de viajes en el mundo románico*, Valencia, Universitat de València, 2002, pp. 47-58.

El caballo mágico podemos encontrarlo tanto en la literatura occidental como oriental³⁶. El caballo alado permitía cruzar el cielo a una velocidad vertiginosa, por lo que se podían recorrer grandes distancias en poco tiempo y por eso podían producirse encuentros, fugas violentas o se podían resolver conflictos. No se trata del caballo volador clásico, con alas naturales, sino de un caballo mecánico, que cuenta con una serie de clavijas a través de las cuales se lo controla y que puede ser construido por el hombre, lo que le proporciona veracidad a la obra. Es un autómatas capaz de volar y transportar a sus jinetes; esta singularidad de la montura hace que no podamos considerar entonces al protagonista un caballero andante, al menos en la primera parte de la obra. Tampoco tiene un nombre, como es habitual en los libros de caballerías. En la segunda parte de la obra, tras la separación de los amantes, Clamades inicia el viaje de búsqueda a lomos, esta vez, de un caballo de verdad, ya que la máquina de Cropardo se encuentra en Salerno. Cuando el jinete se reencuentra con Clarmonda, ambos huyen juntos de nuevo en el autómatas, y ya nada se sabe del animal verdadero.

En el origen, hay que recordar que en la obra de Adenet, *Cleomades*, el caballo se convierte en el gran héroe, ya que será el que haga desaparecer en principio al protagonista, pero sobre todo el que le permita conocer a Clarmondina, salvarse de numerosos peligros y conseguir su felicidad. Sus amores serán posibles gracias a la magia del caballo volador, como lo fueron los del príncipe Kamaralakmar y la princesa Schamsennahar en «El caballo de ébano» en las *Mil y una noches*. De hecho, el relato de Adenet y su continuación en España siguen con fidelidad el cuento de *Las mil y una noches*, por lo que se puede apreciar una gran similitud entre ambas historias. Según Paul Aesbischer³⁷ el cuento oriental de la «Historia mágica del caballo de ébano» de *Las mil y una noches*, puede considerarse el más claro precedente, aunque tiene también una tradición previa, que remonta a una recopilación cuentística persa, Hezar Efsané; es probable, pues, que la historia presente un origen múltiple, hindú y persa. Como señala

³⁶ La mitología griega cuenta con un caballo maravilloso: Pegaso, nacido de la sangre de la Medusa cuando la mató Perseo. Pegaso ayudó a Perseo a huir después de haber matado a su madre. Luego, fue domado por Belerofonte, a quien ayudó a cumplir varias hazañas y después de la caída de su dueño acabó en las caballerizas celestes del Olimpo, siendo el que le traía a Zeus los relámpagos y truenos, antes de que los lanzara. La mitología germánica también cuenta con su caballo maravilloso: Sleipnir, que tiene ocho patas y puede galopar tanto en la tierra, como sobre el mar o por los aires.

³⁷ AEBISCHER, PAUL, «Paléozoologie de l'Equus Clavileñus, Cervant», *Études de Lettres*, serie II, 5 (1962), pp. 93-130.

Bernard Darbord en el capítulo «El “caballo de ébano” y su descendencia en España»³⁸, las *Mil y una noches* no es un texto homogéneo, sino un conjunto de cuentos unidos por un relato marco, el de Sherezade. Podemos encontrar cuentos de hadas, novelas de caballerías, mitos y leyendas. Estos relatos podían transmitirse tanto de forma oral como escrita, lo que dificulta saber cómo pudo difundirse hasta Occidente, aunque es probable que tanto las Cruzadas como el contacto de culturas en la España medieval fueran vías de penetración de este y otros relatos. Basándose en ello, Thomas Keightley, sostuvo la hipótesis de que en la España del siglo XIII existió un verso que abordó el tema del caballo volador, que habría servido de origen a la composición de *Adenet le Roi*³⁹. Luce López-Baralt tiene la hipótesis de que el origen del motivo del caballo volador es árabe y aparecería no solo en las *Mil y una noches*, sino también en las *Quiṣaṣ al-anbiyā* de Ta ‘labi.⁴⁰

Pablo Pastrana Pérez en el capítulo «El *Cléomadès/Clamades*: tradición, traducción y transmisión de un texto franco-español»⁴¹ dice que los cuentos de *Las mil y una noches*, son conocidos en occidente gracias a Jean Antoine Galland, quien en el siglo XVIII encontró un manuscrito árabe de origen sirio que contenía historias entretenidas. Lo hizo conocer a la modernidad occidental con el nombre de *Les mille et une nuits, contes arabes, traduits en français*. La obra cuenta con 12 volúmenes que fueron publicados a lo largo de 13 años, siendo el último publicado en 1717, dos años después de la muerte de Galland. La obra de Galland cuenta tan solo con trescientas cincuenta noches, entre las que no se encuentra «El caballo de ébano»⁴². Sin embargo, es indudable que el material del relato de *Las mil y una noches*, ya era conocido en Europa occidental en el siglo XIII. De hecho, como asegura Pablo Pastrana Pérez, «gran

³⁸ DARBORD, BERNARD, «El “caballo de ébano” y su descendencia en España», en María Jesús Lacarra y Juan Paredes (eds.), *El cuento oriental en Occidente*, Granada, Fundación Euroárabe, 2006, pp. 47-60.

³⁹ KEIGHTLEY, THOMAS, *Tales and popular Fictions; Their Resemblance and Transmission from Country to Country*, London, Whittaker, 1834, pp. 40-71.

⁴⁰ LÓPEZ BARALT, LUCE, *El viaje maravilloso de Buluquiyā a los confines del universo*, Madrid, Editorial Trotta, 2004.

⁴¹ PASTRANA-PÉREZ, PABLO, «El *Cléomadès/Clamades*: Tradición, Traducción y Transmisión de un texto franco-español», en Ana Clara Santos (coord.), *Relações literárias franco-peninsulares*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, pp.59-69.

⁴² Tampoco se encuentran «Aladino y la lámpara maravillosa», «Alí Babá y los cuarenta ladrones» ni «Sinbad el marino»

parte de la prosa castellana de carácter ejemplar y sapiensal del siglo XIII debe sus *exempla* a la misma tradición oriental de *Las mil y una noches*» (p. 58)

Tanto el relato de las *Mil y una noches*, «El caballo de ébano», como *Cleomades* tienen como núcleo el viaje aéreo y el caballo mecanizado, realizado por un príncipe ingenioso pero feo que quiere casarse con una bella princesa y lo utiliza para hacer desaparecer al hermano de dicha princesa que se opone al matrimonio. Sin embargo, el caballo le servirá a este último para conocer a la más bella princesa de tierras lejanas y emprender los viajes necesarios para conseguir su felicidad. Una breve comparación nos permitirá confirmar estas similitudes:

Mil y una noches

[...] El primero llevaba un pavo de oro; el segundo, una trompeta de bronce, y el tercero, un caballo de marfil y de ébano. [...] El dueño del caballo explicó: « ¡Señor mío! Si un hombre monta en este caballo, será conducido al país que desee». [...] Entonces se adelantó el hijo del rey y dijo: « ¡Padre! Yo montaré ese caballo, y comprobaré sus cualidades». [...] El hombre se acercó al hijo del rey y le enseñó la manivela de la subida. Le dijo: «Da la vuelta a esta llave». El hijo del rey lo hizo así, y el caballo se estremeció y se echó a volar hacia las nubes con el hijo del rey. Voló ininterrumpidamente hasta perderse de vista. [...] Empezó a examinar [el hijo del rey] todos los miembros del animal, y mientras hacía esto descubrió algo que parecía la cabeza de un gallo en el hombro derecho del caballo; en el hombro izquierdo había otra pieza igual.⁴³

Clamades

[...] Y el rey Cropardo hizo un cavallo de madera, en el qual avía dos clavijas de azero por las quales él se regía y lo hazían ir a donde querían. [...] E Clamades dixo que él subiría encima dél por lo provar. [...] Y entonces Clamades subió en el cavallo y el rey Cropardo volvió la clavija que el cavallo de madera tenía en la frunte, y el cavallo comenzó a se mover, y se alçó en el aire tan alto que todos le perdieron de vista. [...] Y Clamades andava siempre sobre el cavallo de madera y en poco tiempo fue tan lexos que él no sabía en dónde estava, pero él tomó muy gran esfuerço en sí y pensó yendo assí a cavallo cómo y en qué manera se podría volver. Y luego miró enderredor del cavallo y halló una clavija en el costado diestro y él la empeçó de volver. Y luego que ovo hecho aquello, miró al otro costado del cavallo y vio allí otra clavija; y después halló otra en el pie del cavallo, las quales comenzó a bolver.⁴⁴

⁴³ «Historia del caballo de ébano», en Juan Vernet (trad.), *Las mil y una noches*, Barcelona, Planeta, 1990, pp.1189-1190

⁴⁴ «La historia del muy valiente y esforçado caballero Clamades, hijo del rey de Castilla, e de la linda Clarmonda, hija del rey de Tuscana», en M^a Nieves Baranda Leturio (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Turner, 1995, pp. 622-624.

Cuando Adenet conoce la historia del caballo de ébano de *Las mil y una noches*, lo cristianiza y lo localiza en España, pasando de Persia a España y Francia, y del reino de Al-Yamán a Toscana. El rey persa Sabur pasa a ser el rey de España Marcadigas y Kamaralakmar y Shamsennahar pasan a ser Cléomades y Clarmondine. Adenet amplía el relato con descripciones minuciosas e incisivos moralizantes. Además, le da una genealogía a Marcadigas así como nombres a todos los personajes que no lo tenían, como las tres hermanas de Clamades.

Este caballo alado también lo encontramos en *El Quijote*. El episodio de Clavileño fue uno de los episodios que despertó más interés en la obra cervantina. Lo que sin duda destaca de este episodio es que Don Quijote, tanto en la primera parte (I, 49), como en la segunda parte (II, 41) dice que su modelo literario había sido la *Historia del esforzado caballero Pierres de Provenza y de la hermosa Magalona*:

[...] Pues ¿quién podrá negar no ser verdadera la historia de Pierres y la linda Magalona, pues aun hasta hoy día se vee en la armería de los reyes la clavija con que volvía al caballo de madera sobre quien iba el valiente Pierres por los aires, que es un poco mayor que un timón de carreta? (I, 49)⁴⁵

-Ladrón, ¿estás puesto en la horca por ventura, o en el último término de la vida, para usar de semejantes plegarias? ¿No estás, desalmada y cobarde criatura, en el mismo lugar que ocupó la linda Magalona, del cual decendió, no a la sepultura, sino a ser reina de Francia, si no mienten las historias? Y yo, que voy a tu lado, ¿no puedo ponerme al del valeroso Pierres, que oprimió este mismo lugar que yo ahora oprimo? Cúbrete, cúbrete, animal descorazonado, y no te salga a la boca el temor que tienes, a lo menos en presencia mía. (II, 41)⁴⁶

⁴⁵ MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, en Luis Andrés Murilo (ed.), Barcelona, Castalia, 2010, p.581.

⁴⁶ MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha II*, en Luis Andrés Murilo (ed.), Barcelona, Castalia, 2010, p.349. Todos los fragmentos de la segunda parte del Quijote están tomados de esta edición.

Incluso en el capítulo 40 de la segunda parte, Cervantes nos cuenta el origen de Clavileño por boca de la Dueña Dolorida:

-[...] Es también de saber que Malambruno me dijo que cuando la suerte me deparase al caballero nuestro libertador, que él le enviaría una cabalgadura harto mejor y con menos malicias que las que son de retorno, porque ha de ser aquel mismo caballo de madera sobre quien llevó el valeroso Pierres robada a la linda Magalona, el cual caballo se rige por una clavija que tiene en la frente, que le sirve de freno, y vuela por el aire con tanta ligereza que parece que los mismos diablos le llevan. Este tal caballo, según es tradición antigua, fue compuesto por aquel sabio Merlín; prestósele a Pierres, que era su amigo, con el cual hizo grandes viajes, y robó, como se ha dicho, a la linda Magalona, llevándola a las ancas por el aire, dejando embobados a cuantos desde la tierra los miraban; y no le prestaba sino a quien él quería o mejor se lo pagaba; y desde el gran Pierres hasta ahora no sabemos que haya subido alguno en él. (p.340)

Sin embargo, si leemos esta obra (*Historia del esforzado caballero Pierres de Provenza y de la hermosa Magalona*) podemos apreciar que no aparece ningún caballo de madera. Ya en 1770, John Bowle notó la relación de Clavileño con el caballo de bronce de *The Squire's Tale*, de Chaucer, que también se rige por una clavija que tiene en la frente y vuela por el aire. Pellicer, hacia 1798, no añadió nada al comentario del inglés. Incluso sus palabras llevan a creer que aceptó que el caballo de madera era un episodio íntegro de la historia de Pierres y Magalona⁴⁷. Bastús (1834) reprodujo las notas de Pellicer y tampoco añadió nada. Clemencín⁴⁸ en 1833 sospechaba ya de que no existía ningún caballo volador en la historia de Pierres y Magalona, pero tampoco lo afirmaba. Ormsby⁴⁹, en 1901, en una nueva edición impresa en Edimburgo, donde la sacó a la luz Fitzmaurice-Kelly para su colección de obras cervantinas, repara, como había hecho ya Clemencín, que el caballo de madera no aparecía en la historia de Pierres y Magalona.

⁴⁷ MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha I*, en Juan Antonio Pellicer (ed.), Madrid, por Don Gabriel de Sancha, 1798.

⁴⁸ MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, en Don Diego Clemencin (ed.), Madrid, 1833.

⁴⁹ MIGUEL DE CERVANTES, *The ingenious gentleman Don Quixote of la Mancha II*, en John Ormsby (ed.), Londres, 1901.

Schevill advierte en 1927 que este caballo aparece en la *Hystoria del muy valeroso y esforçado Cauallero Clámades, hijo de Marcaditas, Rey de Castilla y de la linda Clarmonda, hija del Rey de Toscana*.⁵⁰

Como señala Lucila Lobato Osorio en su artículo «El episodio de la dueña dolorida a la luz del género caballeresco breve»⁵¹, los críticos no se han interesado en dilucidar si Cervantes cometió un error o si este error es también una burla a las historias de amantes separados y reunidos, diciéndonos de manera sutil que estas obras son tan semejantes entre sí que, en cualquier texto de enamorados, podría aparecer un caballo de madera volador.

Algunos críticos, como Henry, Richard Hole o Joseph Gillet⁵², defienden la hipótesis de que Cervantes en realidad sacó el caballo de madera de la obra *Valentin et Orson*, compuesta entre 1475 y 1489, que toma el episodio del caballo de madera del *Cléomadès* de Adenet le Roi. Según Joseph Gillet⁵³, esta hipótesis no solo explicaría el episodio de Clavileño, sino dos o tres más que también amenizan la Segunda Parte del *Quijote*:

En esta novela [*Valentin et Orson*], el episodio del caballo de madera deriva del *Cléomadès*, pero el caballo es obra del enano Pacolet, alumno de la escuela de magia de Toledo, y que no aparece en *Cléomadès*. Lo que para nuestro propósito confiere al *Valentin et Orson* un interés aun mayor que el de *Cléomadès*, es que no sólo contiene el episodio del caballo de madera del *Quijote* (II, 41), sino también la representación mágica de Maese Pedro (II, 26), el de la *Cabeza encantada* (II, 62), y tal vez otros de menos cuantía. (p.252)

Sin embargo, el mismo Joseph Gillet reconoce en su artículo que no se conoce ninguna versión en español de *Valentin et Orson*.

⁵⁰ SCHEVILL, RODOLFO, «El episodio de Clavileño», en Jacinto Benavente (prol.), *Estudios eruditos «in memoriam» de Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926)* Vol. 1, Madrid, Universidad central, 1927, pp. 115-125.

⁵¹ LOBATO OSORIO, LUCILA, «El episodio de la dueña dolorida a la luz del género caballeresco breve», *Lingüística y literatura*, 67 (2015), pp.55-74.

⁵² HENRY, ALBERT, «L'ascendance littéraire de Clavileno», *Romania*, 90, (1969), pp.242-257. En la página 247 precisa también que la cuestión ya había sido planteada por Richard Hole en 1789.

⁵³ GILLET, JOSEPH, «Clavileño: su fuente directa y sus orígenes primitivos», *Anales cervantinos*, 6 (1957), pp.251-255.

En resumen, parece evidente la dependencia del caballo volador de la tradición oriental y su vinculación con las *Mil y una noches*, aunque se desconocen los eslabones que pudieron llevar hasta el relato francés. Por otra parte, la confusión cervantina, intencionada o accidental, es explicable por la semejanza entre la historia de *Pierres y Magalona* y *Clamades y Clarmonda*, aunque es muy probable que Cervantes se inspirara en el impreso burgalés de Alonso de Melgar de esta última obra, como lo prueban algunos detalles, como el mecanismo o la localización de las clavijas que controlan al autómeta.

7. Conclusión

Las obras que conforman el género caballeresco breve del siglo XVI tuvieron gran popularidad entre el público y se imprimieron de forma ininterrumpida a lo largo del tiempo, adaptándose siempre a los gustos cambiantes del público. Aunque estas obras abordaban temáticas muy diversas entre sí: temas históricos, amorosos, caballerescos, entre otros, tienen algo en común: todos los textos son de origen medieval y suelen ser traducciones de otras lenguas, especialmente del francés. Además, todas ellas tienen un formato muy parecido, con la misma disposición tipográfica y el mismo número de pliegos. Estas características hacen que Víctor Infantes hable de «género editorial» en vez de género literario.

A pesar de su temática variada, en todas las obras pertenecientes al género caballeresco breve, se puede encontrar la aventura maravillosa y sobrenatural. En la Baja Edad Media (siglos V al XV) hay un rechazo de todo lo maravilloso, debido, principalmente, a la Iglesia, que consideraba los elementos maravillosos como los más peligrosos de la cultura tradicional, por lo que o los destruía o los transformaba hasta tal punto en el que ya no se trataba del mismo fenómeno. Por el contrario, en la Alta Edad Media, lo maravilloso invade la cultura erudita.

Una de las historias pertenecientes a este grupo de obras que conforman el género caballeresco breve, como se ha estudiado a lo largo de todo este trabajo, es la *Historia del caballero Clámades y de la linda Clarmonda*. Se imprimió en castellano por primera vez en Burgos, en 1521 por Alonso de Melgar y continuó reimprimiéndose hasta el siglo XX. Como la mayoría de las historias caballerescas breves, es una traducción del francés, concretamente de la obra de Adenet le Roi, *Cléomadès*, escrita en verso entre los años 1275 y 1282. Esta obra es agrupada por algunos críticos, como Jesús Rodríguez Velasco, bajo el subtipo de narraciones caballerescas sentimentales, entre las que también podemos encontrar otras obras como *Paris y Viana* o *La linda Magalona*, ya que el amor es el elemento principal de la obra y todo gira en torno a este. Incluso las aventuras que se emprenden están vinculadas al amor.

La obra de Adenet posteriormente fue prosificada. La primera prosificación se imprimió en Lyon, en 1480, y fue encargada por Jean de Croy a Philippe Camus y se llamaba *L'Histoire du noble et aventureux roy d'Espagne Cleomadès et de Clarmondine, la constante fille de Carmant, roy de Toscane*. A esta prosificación le siguen otras, como la atribuida al impresor Guillaume Leroy titulada *Cy commence le libre de clamades filz du roy despaigne et de la belle clermontide fille du roy carnuant*. La versión en castellano es casi idéntica a esta prosificación. Las prosificaciones se caracterizan por ser prosificaciones reductivas, ya que Camus elimina todos los elementos necesarios para embellecer el relato, pero no para el seguimiento del argumento de la obra. De esta forma, suprime las descripciones de objetos, lugares, costumbres, combates, torneos o los preparativos de las damas para las fiestas. También se reducen las inserciones líricas y de las siete canciones que contenía la obra de Adenet, pasan a cinco en las versiones en prosa francesas y terminan por desaparecer del todo cuando se traduce al castellano. Las prosificaciones se centran sobre todo en la historia de amor de Clamades y Clarmonda, reduciéndose o incluso eliminándose episodios que hacen referencia al caballero, pero no a la historia de amor, como puede ser el caso de la educación de Cleomades, ya que mientras que Adenet le dedica más de 1500 versos, en las versiones en prosa se limita tan solo a unas pocas líneas, al igual que la versión castellana. Estas reducciones varían dependiendo de la prosificación. Por lo tanto, en las prosificaciones la obra de Adenet se reduce, pero en la versión castellana se reduce aún más, de forma que la prosificación de Philippe Camus cuenta con 63 capítulos con subtítulos explicativos mientras que la versión castellana cuenta tan solo con 15 capítulos sin subtítulos.

Debido al éxito que tuvo la traducción castellana, la obra se reimprimió en numerosas ocasiones a lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. Como se iba adaptando la obra a los gustos del público, se pueden encontrar algunas diferencias entre una edición y otra. Lo que llama la atención es que, teniendo en cuenta todos los cambios culturales que se produjeron, desde el siglo XVI, cuando se imprimió en castellano por primera vez, hasta el siglo XVIII, la obra no sufrió ninguna modificación. Los cambios profundos comienzan a surgir con el impresor cordobés Rafael García Rodríguez. La obra cambia de nombre en las distintas ediciones, así como los personajes (excepto los protagonistas: Clamades y Clarmonda, que mantienen el mismo nombre en todas las ediciones), de modo que, por ejemplo, en el siglo XVI el padre de

Clarmonda se llama Carnuante y en el siglo XIX se llama Almirante Ursino, o las hermanas de Clamades pasan de llamarse Helior, Soliadissa y Máxima a llamarse Lucinda, Mácsima y Flor en el siglo XIX.

A partir del siglo XVIII, el amor pasa a ser el centro de la historia, eliminándose todos los fragmentos que no tengan importancia para el desarrollo de la historia de amor entre el caballero Clamades y Clarmonda, como la guerra que mantiene el rey Marcaditas con los cinco reyes de extraños reinos o el momento en que Clamades es armado caballero.

Los objetos mágicos que aparecen en la obra también sufren modificaciones. En primer lugar, el hombre de oro en las ediciones del siglo XIX pierde sus características mágicas, ya que no avisa cuando alguien está planeando traición contra el rey. En segundo lugar, el caballo de madera que le regala Cropardo a Marcáditas, pasa de volar a correr a gran velocidad.

Este caballo de madera tiene una gran conexión con el cuento «El caballo de ébano», presente en *Las mil y una noches*, una colección de cuentos orientales conocidos en occidente gracias a Jean Antoine Galland, quien en el siglo XVIII encontró un manuscrito árabe de origen sirio que contenía historias entretenidas y que él las hizo conocer a la modernidad con el nombre de *Les mille et une nuits, contes arabes traduits en français*. Sin embargo, no se puede dudar de que estas historias ya se conocían en Europa en el siglo XIII. *Las mil y una noches* se puede considerar como el más claro precedente, aunque tiene también una tradición previa, que remonta a una recopilación cuentística persa, Hezar Efsané, por lo que es probable que la historia presente un origen múltiple, hindú y persa.

El caballo tenía una gran simbología ya que, como indica Antonia Martínez Pérez, era el instrumento más veloz que había en ese momento sobre tierra. Era, además, un signo de nobleza, un lujo y era el elemento simbólico e insustituible del caballero.

El caballo que aparece en la *Historia de Clamades* era mecánico, con una serie de clavijas a través de las cuales se lo podía controlar y fue construido por el hombre, lo que le otorga veracidad a la obra. El caballo acaba convirtiéndose en el gran héroe de la historia, ya que gracias a él, Clamades y Clarmonda pueden conocerse. Además, les permitirá vivir grandes aventuras y conseguir, finalmente, su felicidad.

Este caballo alado también lo encontramos en *El Quijote*. Lo que llama la atención del episodio de Clavileño es que Don Quijote dice que su modelo literario había sido la *Historia del esforzado caballero Pierres de Provenza y de la hermosa Magalona*, obra en la cual no aparece ningún caballo de madera. Los críticos, como señala Lucía Lobato Osorio, no se han interesado en aclarar si esto se trata de un error que cometió Cervantes o de si es también una burla a las historias de los amantes separados y reunidos, diciéndonos que estas obras son tan semejantes entre sí que en cualquiera de ellas puede aparecer un caballo de madera volador. Hay algunos críticos, como pueden ser Henry, Richard Hole o Joseph Gillet que defienden que Cervantes se inspiró, a la hora de crear el caballo de madera, no en la *Historia de Clamades y Clarmonda*, sino en *Valentin et Orson*, compuesta entre 1475 y 1489, lo que explicaría, no solo el episodio de Clavileño, sino también la representación mágica de Maese Pedro, el de la *Cabeza encantada* y tal vez otros de menos cuantía. Sin embargo, no se conoce ninguna versión en español de *Valentin et Orson*, por lo que es más probable que Cervantes se haya inspirado en la *Historia de Clamades y Clarmonda*.

Por lo tanto, como se puede comprobar, el caballo de madera tiene una gran tradición y lo podemos encontrar tanto en la literatura oriental, presente en *Las mil y una noches*, como en la literatura occidental, especialmente en la literatura caballeresca, donde el viaje aéreo tenía una gran importancia porque permitía explorar espacios nuevos, vivir aventuras o resolver conflictos, ya que al tratarse de un caballo mágico se podían recorrer grandes distancias en poco tiempo.

8. Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA:

Aventures de Clamades et de Clarmonda, tirées de l'espagnol par le Gendre de Richebourg, París, 1733.

Les oeuvres d'Adenet le Roi. Tome.V: Cleomadès, ed. de A. Henry, Genève, Slatkine Reprints, 1971.

«La historia del muy valiente y esforçado caballero Clamades, hijo del rey de Castilla, e de la linda Clarmonda, hija del rey de Tuscana», en M^a Nieves Baranda Leturio (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Turner, 1995, pp.622-659.

Historia del muy valiente y esforzado cavallero Clamades, hijo de Mercaditas, rey de Castilla, y de la linda Clarmonda, hija del rey de Toscana. [s.l.], [s.n.], [1730?].

Historia del esforzado caballero Clamades, y de la hermosa Clarmonda, Blas Bellver, 1844.

Historia del esforzado caballero Clamades y de la hermosa Clarmonda. Játiva: Imprenta y Librería de Blas Bellver, 1844.

Historia del esforzado Clámades y la hermosa Clarmonda, o sea El caballo de madera. Madrid, Sucesores de Hernando, [s.d.].

MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha I*, en Juan Antonio Pellicer (ed.), Madrid, por Don Gabriel de Sancha, 1798.

MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, en Don Diego Clemencin (ed.), Madrid, 1833.

MIGUEL DE CERVANTES, *The ingenious gentleman Don Quixote of la Mancha II*, en John Ormsby (ed.), Londres, 1901.

MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, en Luis Andrés Murilo (ed.), Madrid, Castalia, 2010.

MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha II*, en Luis Andrés Murilo (ed.), Madrid, Castalia, 2010.

«Historia del caballo de ébano», en Juan Vernet (trad.), *Las mil y una noches*, Barcelona, Planeta, 1990, pp.1189-1210.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA:

AEBISCHER, PAUL, «Paléozoologie de l'Equus Clavileñus, Cervant», *Études de Lettres*, serie II, 5 (1962), pp. 93-130.

BARANDA, NIEVES, «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve», en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 183-191.

BARANDA, NIEVES, «Las historias caballerescas breves», *Romanistisches Jahrbuch*, 45 (1994), pp.272-294.

BARANDA, NIEVES, «Transformarse para vivir: de roman medieval a historia de cordel decimonónica», en A.M.Ward (ed.), *Actas del XII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Brimingham, The University of Birmingham, Department of Hispanic Studies, 1995, pp.68-76.

DARBORD, BERNARD, «El “caballo de ébano” y su descendencia en España», en María Jesús Lacarra y Juan Paredes (eds.), *El cuento oriental en Occidente*, Granada, Fundación Euroárabe, 2006, pp. 47-60.

FINCI, SARAH, «Clavileño y la tradición de los viajes celestes» en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones*, Madrid, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2008, pp. 739-754.

GILLET, JOSEPH, «Clavileño: su fuente directa y sus orígenes primitivos», *Anales cervantinos*, 6 (1957), pp.251-255.

GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999.

GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, «Historia de Clamades y Clarmonda», en *Historia de la prosa de los reyes católicos: El umbral del renacimiento 2*, Madrid, Cátedra, 2012, pp.1716-1723.

HENRY, ALBERT, «L'ascendance littéraire de Clavileno», *Romania*, 90, (1969), pp.242-257.

INFANTES, VICTOR, «La narrativa caballeresca breve» en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 165-181.

INFANTES, VICTOR, «El género editorial de la narrativa caballeresca breve», *Voz y Letra*, 7.2 (1996), pp. 127-132.

KEIGHTLEY, THOMAS, *Tales and popular Fictions; Their Resemblance and Transmission from Country to Country*, London, Whittaker, 1834, pp. 40-71.

KÖHLER, ERICH, *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, Blanca Garí (trad.), Barcelona, Sirmio, 1990.

LE GOFF, JACQUES, «Lo maravilloso en el Occidente medieval», en *Lo maravilloso y lo cotidiano en Occidente Medieval*, Barcelona, Gedisa, 1985, pp.9-24.

LOBATO OSORIO, LUCILA, «Fusión y adaptación de una estructura milenaria: la narración geminada de aventuras en las historias caballerescas de enamorados», *Tirant*, 19 (2016), pp.67-84.

LOBATO OSORIO, LUCILA, «El episodio de la dueña dolorida a la luz del género caballeresco breve», *Lingüística y literatura*, 67 (2015), pp.55-74.

LÓPEZ BARALT, LUCE, *El viaje maravilloso de Buluquiyā a los confines del universo*, Madrid, Editorial Trotta, 2004.

LUNA MARISCAL, KARLA XIOMARA, «La separación de los amantes. Aproximación al estudio de un motivo en las historias caballerescas breves», en A. López Castro y María Luzdivina Cuesta Torre (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Universidad de León 20 al 24 de septiembre de 2005*, Volumen II, 2007, pp.797-805.

MARTÍNEZ PÉREZ, ANTONIA, «De Adenet le Roi a las prosificaciones castellanas del caballero Clamades», en Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero (ed.), *Actes del VII congrés de l'associació hispànica de literatura medieva*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 22-26 de septiembre de 1997, vol.2, pp.425-442.

MARTÍNEZ PÉREZ, ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ, «Narratividad y Lirismo: Tradición y Estructuración lírica en el *roman* de Cleomades», *Revista poética medieval*, 2, (1998), pp.175-194.

MARTÍNEZ PÉREZ, ANTONIA, «En torno a la traducción castellana de Clamades y Clarmonda», en Juan Paredes y Eva Muñoz Raya (eds.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. 85-102.

MARTÍNEZ PÉREZ, ANTONIA, «Una caracterización del viaje en la narrativa medieval a través del medio extraordinario utilizado: el viaje aéreo (de *Cleomadés* a *Don Quijote*)», en Rafael Beltrán (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: Literatura de viajes en el mundo románico*, Valencia, Universitat de València, 2002, pp. 47-58.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO *Orígenes de la novela*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1905.

MILLÁN, SILVIA (trans.), «La Historia de Clamades y Clarmonda», *Tirant*, 15 (2012), pp. 275-298.

PASTRANA-PÉREZ, PABLO, «El *Cléomadès/Clamades*: Tradición, Traducción y Transmisión de un texto franco-español», en Ana Clara Santos (coord.), *Relações literárias franco-peninsulares*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, pp.59-69.

PASTRANA, PABLO, «Variación y cambio lingüístico en contexto: Estudio diacrónico de las primeras ediciones del *Clamades* y *Clarmonda* (1521-1770)», en E. Scarlett y H.Wescott (eds.), *Convergencias Hispánicas. Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Film, and Linguistics*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta 2001, pp. 299-308.

RODRÍGUEZ VELASCO, JESÚS, «Las narraciones caballerescas breves de origen románico», *Voz y Letra*, VII/2 (1996), pp.133-158.

SCHEVILL, RODOLFO, «El episodio de Clavileño», en Jacinto Benavente (prol.), *Estudios eruditos «in memoriam» de Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926)* Vol. 1, Madrid, Universidad central, 1927, pp. 115-125.

THOMAS, HENRY, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1920.

TODOROV, TZVETAN, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.